هذا العدد

يبدأ العدد كما اعتدنا بالتيارات الفلسفية وفيها مقالان أولهما مقال عن أزمة القيم فى مرحلة الانطلاق التى نجتازها نحن اليوم يلاحظ فيه كاتبه شيئاً من التمزق فى عالم القيم فى الوقت الحاضر فبينما تقتضى مرحلة العلم والصناعة التى بدأناها لتونا نوعاً من الأفكار والمعايير ترانا ما زلنا نستبقى بقية ضخمة من الأفكار والمعايير التى كانت تصلح فى حياة الزراعة اليدوية ولم تعد تصلح اليوم ومن ثم ترى العامل منا يعيش مهنته بأفكار تختلف عن الأفكار التى يعيش بها حياته الخاصة ، أو بعبارة أخرى فنحن ما نزال نحكم بقلوبنا أحكاماً تختلف عن أحكام عقولنا وفى رأى كاتب هذا المقال أنه ما لم نتخلص من هذا الازدواج فى القيم فسنظل بعيدين عن الحياة المتسقة المتزنة المتناغمة التى نرجوها لأنفسنا فى حياتنا الاجتماعية والاقتصادية الجديدة، ومهمة الكاتبين على اختلافهم هى أن يبرزوا هذا التناقض فى القيم ابرازاً يحدث فينا شيئاً من القلق ليكون هذا القلق تمهيداً للتغير المنشود .

وتجىء بعد هذه مقالة أخرى عن فلسفة الظواهر عند هسرل لعل أهم ما نفيده منها فى مرحلتنا الحاضرة هى الاصرار على ألا نقف عند سطح الحياة الظاهر لأن ذلك يكون قصراً فى النظر ، ويفوت علينا رؤية حقائق أنفسنا العميقة ، وكذلك الاصرار على ألا نكون ذوى نظرة مبتورة بحيث نتعلق بالفلسفة التجريدية وحدها أو نتعلق بالفلسفة الروحية (المثالية) وحدها ، لأن الاقتصار على الأولى تفويت لعالم الروح والفكر ، والاقتصار على الثانية تفويت لعالم المادة ، وخير من هذه وهذه أن نجمعهما معاً فى وحدة عضوية واحدة .

وينتقل القارئ بعد هذا إلى فلسفة الحضارة ليجد عنها مقالا فى النظرة الجديدة إلى عصر التنوير فى أوروبا ، وهو وإن يكن خاصاً بعصر فكرى ليس هو عصرنا هذا الذى نعيش فيه إلا أن حلقة الوصل بيننا وبينه هى أن الأمة العربية اليوم تجتاز عصر تنويرها فكل ضوء يلقى على خصائص عصر كهذا إنما هو ضوء يهدينا إلى خصائص عصرنا نحن ، فعصر التنوير يختص أول ما يختص بكونه يستدبر منطق العصر الوسيط بما فيه من تأملات نظرية تشتق فكرة تصورية من فكرة تصورية أخرى بغض النظر عن نسبة الفكرتين إلى الواقع المحسوس أو عدم نسبتهما إليه . إنه يستدبر مثل هذا المنطق الصورى البحت ليستقبل وقفة أخرى يسودها منطق آخر هو المنطق الذى يصل أفكار العقل بمادة التجربة الواقعية وصلا يجعلهما طرفين لكيان واحد .

وينتقل القارئ بعد هذا إلى باب الفكر الاشتراكى ليجد مقالا عن نظرية الاشتراكية العربية التى هى تطبيق متميز بخصائصه

من سائر التطبيقات الأخرى للنظرية الاشتراكية العامة ، فإن كانت تشترك مع سائر التطبيقات فى نزعتها الواقعية العلمية التجريبية ، وفى قيامها على دعامتى العلم والصناعة إلا أنها فى الوقت نفسه تنفرد بملامح تخلع عليها طابعها المميز الفريد .

يتلو هذا طريق العلم الذى نلاحظ فيه دائماً أن ننظر إلى العلم نظرة إنسانية ، وها هنا يجد القارئ مقالا عن التذوق الفنى هل يستطيع أو لا يستطيع العلم أن يضبطه ويقيسه كما يضبط سائر الظواهر الطبيعية ويقيسها . وفى هذا المقال محاولة لبيان المدى الذى يستطيعه العلم فى مجال التذوق الفنى ، وقد وجد أن ثمة ارتباطاً قوياً بين تذوق الفن من جهة ودرجة الذكاء من جهة أخرى ، وإن هذا الارتباط ليبلغ مداه فى فن الشعر لأن مادة الشعر ألفاظ وأفكار والصلة قوية بين الألفاظ والأفكار .

ثم ننتقل بعد هذا إلى باب الأدب ونقده لنجد مقالتين إحداهما عن بورشرت الكاتب الألمانى المعاصر كيف يصف الجيل الألمانى الضائع وذلك من خلال مسرحيته الشهيرة « فى الخارج أمام الباب » إذ يريد هذا الكاتب لنفسه أن يكون صورة حية للواقع الحى ، والحياة عنده هى بلا وحدة ولا انسجام وإذا كان هذا هو أمرها فمن العبث أن نبحث فيها عن جمال وانسجام ، وحسبنا أن نصورها كما تقع ، وأما المقالة الثانية فهى عن الشاعر ماكنيس كما نراه فى مذكرات الخريف ، والذى يهمنا من هذا المقال بصفة خاصة هو إيمان هذا الشاعر بأن الشعر إما أن يكون صادقاً أو ألا يكون شيئاً على الاطلاق ، إذ لا يكفى فيه أن يكون واضحاً أو أن يكون على صلة ظاهرة بالواقع إذا كان هذا الوضوح وهذه الصلة على حساب الصدق الفنى .

وأخيراً ينتقل القارئ إلى باب تيار الفكر العربى ليطالع فيه مقالا عن فقيد النقد العربى المرحوم الدكتور محمد مندور الذى كان بكتاباته ومحاضراته وندواته تعبيراً ثورياً أصيلا عن واقعنا الأدبى فى عصر الاشتراكية ؛ وقد آثر كاتب المقال فى تقويمه النقدى للدور الذى قام به شيخ النقاد أن يستعرض بالنقد والمناقشة المراحل الثلاث التى مر بها منهج الدكتور مندور من خلال معاركه حتى انتهى إلى الأيديولوجيا منهجاً فى النقد وموقفاً فى الحياة ، فالمنهج الأيديولوجى الذى ارتضاه الدكتور مندور هو الذى يحمل الكاتب مسئوليته إزاء قضايا الإنسان وقضايا المجتمع وقضايا الحياة .

ونختم هذا العدد كما نختم كل عدد باللقاء الذى نفتح فيه نافذة على الجديد المستحدث فى دنيا الفكر ، وبالندوة التى نجعلها فركة بين القراء يعرضون فيها آراءهم فى حرية وصراحة .

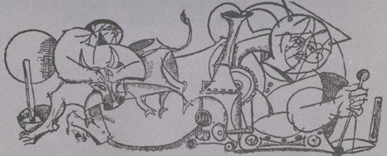
رئيس التحرير

ازمة القيم فى مرحلة الانطلاق

دكتور زكى نجيب محمود

● ها نحن أولاء فى حالة انتقال من طور الزراعة إلى طور الصناعة ، لكننا مازلنا مثقلين بأخلاقيات المجتمع الزراعى جنباً إلى جنب مع ماتدعو إليه الحياة الجديدة — بعلمها وصناعتها — من أخلاقيات جديدة .

● وأول مايلفت أنظارنا ونحن على مشارف مرحلة الانطلاق . ازدواج القيم . فنحن مشدودون اليوم بين قديم وجديد ، نعمل بأجسادنا على نحو ونفكر بعقولنا ونحس بقلوبنا على نحو آخر ، كمن يعزف على القيثارة لحناً لكنه يغنى لحناً آخر .



● ولا تستقيم أمورنا وتتناغم جوانب حياتنا إلا إذا أحدثنا الثورة فى القيم ، كما أحدثناها فى الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية ؛ وإنها لثورة لا تتم لنا إلا إذا خلقنا – نحن رجال الفكر والأدب – أزمة فى نفوس الناس ليحسوا حدة التناقض القائم .

— ١ —

لا أريد أن هنالك أزمة قائمة بالفعل بين جديد القيم وقديمها ، لكنى أريد أزمة نقيمها ونخلقها خلقا ؛

فليس أهون على الإنسان من أن يحيا فى عالمين : فعالم خارجى عام يضطرب فيه مع الناس فى أوجه النشاط والعمل ، تحكمه فى التعامل معهم مجموعة من القوانين واللوائح ، وعالم داخلى خاص يعيش فيه مع أهله وخلصائه ، تضبطه معهم مجموعة من المعايير ، قد تتفق وقد لا تتفق مع معايير العالم الخارجى حيث سائر المواطنين الذين لا تربطه بهم صلة القربى القريبة أو الصداقة الحميمة ؛ فاذا كان مما يجوز له هنا أن ينفض نفسه نفضاً بحيث يمدح ما يمدحه عن صدق ويذم ما يذمه عن صدق ، فلا يجوز له هناك أن يمدح أو يذم إلا ما يريده له الناس من مدح وذم ؛ وإذا كانت علاقته هنا مع أفراد أسرته ومع أصدقائه هى أن يقف الواحد منهم إلى جانب الآخرين فى صف واحد ، أقدامهم كلهم دائسة على الأرض ، ورءوسهم كلهم معتدلة القامة لا تنحنى تحت حمل يثقلها من أعلى ، فعلاقته هناك مع سائر المواطنين فى المكتب والمصنع والشركة والمصرف ، بل وفى الملعب وفى الطريق هى أن يقفوا فى عمود رأسى ، الواحد منهم على أكتاف من دونه ؛ وإذا كان مما لا يجوز له هنا أن يسرق الوقت والجهد والمال من سواه ، فتلك كلها أمور جائزة له هناك ، لا يمنعه من أدائها إلا خشية العقاب .

نعم ، ليس أهون على الإنسان من أن يعيش فى عالمين ، لكل عالم منهما قواعده وقوانينه ، ويغلب أن تكون القواعد والقوانين التى تضبط السلوك فى العالم الخارجى العام هى تشريعات مسنونة من صاحب السلطان ، وأن تكون القواعد والقوانين التى تضبط السلوك فى العالم الداخلى الخاص هى مواضعات خلقية وعرف وتقليد ؛ ويغلب كذلك أن تكون للأولى من ألوان العقاب المقررة ما يردع الناس عن مجاوزة الحدود المشروعة ، وألا يكون للثانية من ألوان العقاب إلا لذعات الضمائر واستهجان الآخرين ؛ وإنه لمن المألوف لهذا الازدواج أن يكون هو الحالة الطبيعية التى لا تثير دهشة عند أحد (إلا أن يكون من المشتغلين بفلسفة الأخلاق) فى العلاقات بين أمة وأمة أخرى . كأنما ليس ثمة من ضير على الإنسان أن يعامل مواطنيه على نحو ، وأن يعامل

أبناء البلاد الأخرى على نحو آخر ؛ فالفعل الواحد المعين يفعله فى بلده فيكون خيانة كبرى يستحق عليها الإعدام ، والفعل نفسه يفعله فى بلد آخر فيستحق به من مواطنيه أوسمة التقدير . . . أقول إنه من المألوف لهذا الازدواج فى القيم أن يكون هو الحالة الطبيعية بين أفراد أمة مع أفراد أمة أخرى ؛ لكنه لا يكون هو الحالة الطبيعية بين أبناء الأمة الواحدة إلا إذا كان فى الأمر جانب خبيء يحتاج لأن يكشف عنه الغطاء لتقع عليه الأبصار فى ضوء النهار ؛ وكشف الغطاء عما فى أنفسنا من ازدواج فى القيم، من شأنه أن يحدث الأزمة التى أشرت إليها فى أول المقال.

— ٢ —

وأهم مايحدث ازدواجا فى القيم بين أبناء الأمة الواحدة ، هوأن تكون تلك الأمة فى مرحلة انتقالية من مراحل نموها وتطورها ، والمعلوم فى مثل هـــذه الحالة أنه وإن تكن أسس التعامل بين الناس منبثقة آخر الأمر من شبكة العلاقات الاقتصادية ، فاذا تغيرت هذه العلاقات كان التغير فى أسس التعامل كلها لاحقاً ضرورة وحتماً ، إلا أن التغير المادى الاقتصادى أسرع دائماً من نتائجه الخلقية ، حتى لكثيراً ما يحدث أن يجيء التغير الخلقى بعد أسبابه من التغيرات الاقتصادية بسنوات طوال ، بل إنه قد لا يجيء ويظل الإنسان فى حالة قلقة بين ما يكسب به العيش فى عالمه الخارجى وبين ما يدخل الطمأنينة والسكينة على نفسه فى عالمه الداخلى ؛ لقد سارت الإنسانية فى تطورها من اقتصاد الرعى إلى اقتصاد الزراعة ، ومن هذا إلى اقتصاد الصناعة ، وكان لها فى كل طور من هذه الأطوار أخلاق تلائم المحيط الاقتصادى ، لكن

ما أكثر ما تخلف فى كل مرحلة من أخلاق المرحلة السابقة عليها ؛ ففى مجتمعنا الزراعى هنا فى مصر ، كانت تسود — إلى جانب ما تقتضيه حياة الزراعة من أخلاقيات — بقايا من مجتمع البداوة الرعوية احتفظ بها العرب من عهد بداوتهم ونقلوها إلى المجتمعات التى كانت قد استقرت فى زراعتها أمداً طويلا ؛ وها نحن أولاء فى حالة انتقال من طور الزراعة إلى طور الصناعة ، لكننا مازلنا مثقلين بأخـــلاقيات المجتمع الزراعى جنباً إلى جنب مع ما تدعو إليه الحياة الجديدة — بعلمها وصناعتها — من أخلاقيات جديدة .

لقد استقرأ « روستو » فى كتابه « مراحل النمو الاقتصادى » مراحل السير التى اجتازتها البلاد — على اختلاف مكانها وزمانها — فى تطورها الاقتصادى بما يستتبع ذلك من تطور اجتماعى وثقافى وسياسى ، فوجدها خمس مراحل ، هى : المرحلة التقليدية ، تتلوها مرحلة التحول ، ثم مرحلة الانطلاق ، وهذه تتلوها مرحلة النضج ، وأخيراً تجيء مرحلة الرفاهية على المستوى الحضارى الرفيع :

فى المرحلة التقليدية الأولى ، تكون أوضاع الحياة محددة ضيقة المجال ، لكل شيء قيوده من التقاليد والعرف ، ولكل حركة طريقها المرسوم ، حتى لا يجوز للسائر أن يمشى بأسرع ولا بأبطأ مما ينبغى ، ولا للضاحك أن يضحك بصوت أعلى مما يجب ؛ العمل الرئيسى فى هذه المرحلة زراعة ، والسلطان الحقيقى فى أيدى ملاك الأرض ، وصالح الأسرة فى هذه المرحلة فوق صالح الأمة ، ولكل أسرة مستواها الطبقى ، فلا يؤذن لأبنائها أن يشرئبوا بأعناقهم إلى ما هو أعلى . . . ثم تسرى أشعة العلم فى جسم الحياة — إما قليلا قليلا أو دفعة سريعة — فيتبع العلم صناعة تشغل بعض الأيدى عن فلاحة

الأرض ، وتجعل المدينة مركز القوة دون الريف وقراه ؛ بل إن حركة التصنيع لتمس الزراعة نفسها ، فاذا الحقل بمكناته وجراراته كأنه مصنع ، وإذا القرية كأنها مدينة صغيرة ، وتلك هى معالم المرحلة الثانية : **مرحلة التحول** ؛

حتى اذا ماكملت عملية التحول ، واستكمل المجتمع خلالها ملامح وجهه الجديد ، دخل فى مرحلة الانطلاق ، وفيها تتجدد خلاياه كلها لتلائم الحياة العلمية الصناعية الحضرية الجديدة ، فتتغير العلاقات الإنسانية بأسرها ، وتتغير الحقوق والواجبات ؛ تتغير قيمة العمل بالسواعد بالنسبة إلى أصحاب الفراغ ، وتتغير مهمة الحاكم بالنسبة إلى المحكوم ، وتتغير العلاقة بين الرجل والمرأة ، بين أهل الريف وأهل الحضر ... يتغير كل شيء فى مرحلة **الانطلاق** لتندفع الملامح الجديدة التى نشأت فى مرحلة التحول ، حتى تبلغ مداها ، وهذه هى المرحلة التى نقف اليوم على مشارفها ، لنجتازها فى عدد من السنين يكثر أو يقل بحسب دوافع التطور ، ثم لننتهى منها إلى المرحلتين الأخيرتين : مرحلة النضج ومرحلة الرفاهية على مستوى حضارى رفيع .

وأوضح مايلفت أنظارنا فى مرحلة الانطلاق هذه ، ازدواج القيم التى نعيش على هداها : نقيم تخلفت من المرحلة الأولى – مرحلة العرف والتقليد– وصمدت عبر المرحلة الثانية – مرحلة التحول ؛ وقيم تقتضيها حياة العلم والصناعة : فى الأولى تكون الأولوية لمن يملك على من لا يملك ، وفى الثانية تكون لمن يعمل على من لايعمل ؛ فى الأولى تواكل واستسلام للقدر ، وفى الثانية اعتداد بحرية إرادة الإنسان ، وتسليم بنتائج العلم ؛ فى الأولى تغليب للوجدان على منطق العقل ، وفى الثانية تغليب للعقل على مشاعر الوجدان ؛ فى الأولى تشويه للماضى بالتهويل والخرافة ، ثم الاحتماء بهذه الصورة المشوهة والتمسك بها لذاتها ، وفى الثانية تنقية للماضى ليكون فى أيدينا سلاحاً للحاضر وعدة للمستقبل ؛ فى الأولى شخصية ضائعة هضيمة لمن يلتهمها ، وفى الثانية تثبيت للشخصية واعتزاز بها فى غير صلف أعمى ؛ فى الأولى قبول للواقع كما يقع لأنه من صنع القدر ، وفى الثانية تغيير للواقع عما وقع لأنه من صنع أيدينا .

أقول إن أول مايلفت أنظارنا ، ونحن على مشارف المرحلة الثالثة من مراحل السير : مرحلة الانطلاق ، ازدواج القيم ؛ فنحن مشدودون اليوم بين قديم وجديد ، نعمل بأجسادنا على نحو ، ونفكر بعقولنا ونحس بقلوبنا على نحو آخر ، كمن يعزف على القيثارة لحنا لكنه يغنى لحنا آخر ؛ نعم إنها سنة الحياة أن يبطىء التغير الخلقى بحيث لا يلحق بالتغير المادى إلا بعد أمد قد يطول ، فواجبنا أن نستحث الخطى لتسرع نحو التئام الفجوة بين خارج الإنسان وداخله .

— ٣ —

وحتى لا يكون حديثنا على مستوى التجريد والتعميم ، ندعمه بأمثلة مجسدة معينة مما وقع لنا فى خبراتنا الحية ، أمثلة تبين أننا نقول بألستنا ما لا نحس صدقه بقلوبنا ، إذ نردد بالألسنة معايير المرحلة الجديدة من مراحل حياتنا ، لكننا ما زلنا معلقين فى قلوبنا بمعايير أخرى ذهب زمانها :

جاءنى من مكتب حكومى خطاب يحدد لى موعداً فى الساعة التاسعة من صباح يوم معين ؛ وذهبت قبل التاسعة ببضع دقائق لأكون حاضراً عند تمام التاسعة كما ذكر لى فى الخطاب ؛ لكننى وصلت لأجد المكان خالياً من كل أثر للحياة والأحياء ، وأصخت السمع فاذا صوت رجلين

يتحدثان فى غرفة بعيدة ، فسرت نحو مصدر الصوت ماراً فى ممر ضيق يفصل غرف المكاتب عن يمينى ويسارى ، لا يقع فيها البصر إلا على مناضد ومقاعد قد خلت من آهلها ؛ ووصلت إلى مصدر الصوت فاذا خادمان يسمران ، وحييت فى استحياء ، لأننى شعرت بالذنب الذى يشعر به من يخوض حرماً مقدساً لم يكن من حقه أن يخوضه ؛ وسألت مستفسراً : أين عساى أن أذهب ؟ وأبرزت لهما الخطاب الذى جاءنى بتحديد الموعد ؛ وتناول أحدهما الخطاب وقرأ ، وناوله لزميله ليقرأ ، ثم رداه إلى ، وأحدهما يقول — والآخر يكرر قوله كأنه الصوت والصدى — هم يقولون التاسعة ، لكنهم لا يقصدون التاسعة ، هم لايحضرون قبل الحادية عشرة ، فاذا كان وراءك مشوار ناذهب واقض حاجاتك ثم عد ، وإلا فانتظر فى البهو الخارجى ... » .

آثرت أن أنتظر فى البهو الخارجى ، فجلست على مقعد كسيح القوائم معفر الأجزاء ، إلى جوار منضدة فرشت بقطعة من « الجوخ » الأخضر ، ويا ليتها ما فرشت ... وبعد نصف ساعة جاء موظف ودخل غرفة من الغرف التى تفتح على البهو الذى كنت أجلس فيه ؛ فانتظرت حتى رأيته قد استقر فى جلسته وشرب قهوته ، وبدأ يفتح الخزائن من حوله ليخرج من جوفها أوراقاً ؛ ثم استأذنت فى الدخول ودخلت ، وأبرزت له الخطاب الذى جاءنى وسألت : ترى هل أخطأت المكان أو أصبت ؟ فنظر فى الخطاب ، وقال وهو لا ينظر إلى « بل أصبت ، فانتظر حيث كنت ، حتى يجيئوا » ... ترى من هم ... أولئك الذين لا يتحدثون عنهم إلا بضمائر الغائب فى نغمة كأنها توحى بأنهم سيهبطون علينا من عالم مجهول ؟ ومر نصف ساعة آخر ، ودخل رجل يحمل حقيبة ، لكنه كان زبوناً مثلى — وإن يكن أحرص منى لأنه انتفع من زمنه بساعة كاملة أضعتها أنا عبثاً — وجلس على مقعد بجوارى ، وكأنه ألف أن يقصد إلى هذا المكان لينتظر ؛ وهكذا أخذت أنصاف الساعات وأرباعها تمضى ، والقادمون يحضرون واحداً فواحداً ، ويدخلون الغرف المختلفة ؛ وقاربت الساعة الحادية عشرة ، وحالى هو كحالى منذ قدمت فى الساعة التاسعة ، إلا مللا وسأماً أخذا يزدادان معى حتى كدت أنفجر ؛ وكنت عندئذ قد سمعت حديثاً عالى النبرة وضحكات صادرة عن قلوب خالية من الهموم ، فرجحت من جرأة الحديث والضحكات أنها لا بد صادرة عمن لا يخشون أحداً ، وإذن فلا بد أن يكون « هم » الذين أشير إليهم بضمير الغائب ... وجررت قدمى جراً فى حذر ، إلى حيث الغرفة التى انبعث منها الحديث والضحك ، فاذا ثلاثة يجلسون على ثلاثة مكاتب ، وعليهم جميعاً سمات الوقار والتهذيب ؛ فأملت خيراً ، ونقرت الباب نقرة خفيفة ، وحييت وسألت السؤال نفسه الذى سألته قبل ذاك مرتين ؛ فما كان أشد دهشتى أن رد على فى عنف شديد أحد الرجال الثلاثة قائلا : من تكون أنت ؟ فقلت : أنا فلان — قلتها فى هدوء شديد ؛ وشاء لى حسن الحظ أن يكون اسمى معروفاً له ، وأن يكون قد قرأ لى شيئاً ما ، فانقلب غضبه رقة عذبة ، وراح يعتذر لى ، معاتباً إياى : كيف لمثلى أن يجلس فى البهو منتظراً ، وكان ينبغى له أن يفصح عن شخصيته فور قدومه ؛ وأصر إصراراً شديداً على أن أجلس معهم قليلا ، وأن يستضيفنى بفنجان من القهوة ، ولعله أراد أن يعيد إلى الثقة فى نفسى ، ففتح موضوعاً فى الفلسفة زعم أنه يشغله منذ زمن بعيد ، وأراد أن ينتهز فرصة وجودى معهم ليستوضحنى بما يزيل عنه الشك والقلق ... وبعد ذلك فحص أوراقى التى من أجلها جئت ...

أنظر إلى هذه القصة العابرة وما قد تجسد فيها من قيم ، تجدها كلها قيماً هي نفسها قيم المرحلة الأولى من المراحل الخمس التي أسلفت لك ذكرها ، أعني مرحلة الاقتصاد الزراعي بكل ما تحمله من صفات ، وحسبي هنا أن أستخلص منها قيمتين اثنتين : الأولى هي قيمة الزمن ، والثانية هي قيمة التفاوت الطبقي بين المواطنين : أما عن الأولى

فلم يكن في اقتصاد الزراعة فرق بين الساعة التاسعة والساعة الحادية عشرة ، لأن الزرع لا يختلف نموه إذا جاءه الري مبكراً ساعتين أو متأخراً ساعتين ؛ وهنا أذكر ملاحظة عجيبة كنت قرأتها منذ أمد بعيد في كتاب الاستعماري الأكبر اللورد كرومر عن « مصر الحديثة » يقول فيها إنه على يقين من أن مصر لن تتحول في أي يوم من الأيام بلداً صناعياً ، وذلك لسبب عنده عجيب ، هو أن الصناعة مرتكزة في أساسها وصميمها على دقة التوقيت ، على حين أن المصريين تنقصهم هذه الدقة ؛ إن العامل الصناعي وهو واقف أمام الآلة الدائرة ليضع فيها شيئاً أو ليأخذ منها شيئاً كل دقيقة مرة أو كل دقيقتين مرة ، لا يستطيع أن يغفل عنها قائلا للآلة : اصبري حتى آتيك لك ؛ ومن ثم كان عنصر الزمن من أهم الأمور في مرحلة الصناعة .

وأما عن القيمة الثانية : قيمة التفاوت الطبقي بين المواطنين ، فقد كانت كذلك نتيجة طبيعية في مرحلة العرف والتقليد التي سادها الاقتصاد الزراعي ، لأن الزراعة بطبيعتها عندئذ كانت تتطلب صاحب أرض يسود وجماعة من الفلاحين يفلحون له الأرض ويسادون ، وليس من المعقول عندئذ أن يتساوى في العرف سيد ومسود ؛ فللسيد معاملة وللمسود معاملة أخرى دون أن يحس السيد أو المسود شذوذاً في هذا التفاوت ؛ ولكم سمعت آذاننا في آلاف المواقف رجلا يظن أنه قد أهين ، فيسأل من وجه إليه الإهانة : أتعرف من أنا ؟

وذلك لأنه لا يكفيه أن يكون مواطناً كسائر المواطنين ، وأن تكون المعاملة الاجتماعية قائمة على أساس المواطنة وحدها بغض النظر عمن تكون أنت ومن أكون أنا من حيث العمل الذي يؤديه كل منا .

هاتان قيمتان اثنتان استخرجناهما من موقف واحد : قيمة الزمن وقيمة التفاوت الطبقي لندل بهما على ما نزعمه ، وهو أننا نعيش في مرحلة الانطلاق بعاملها وصناعتها ، على قيم المرحلة البائدة ، ولن تستقيم الأمور وتتناغم جوانب حياتنا إلا إذا أحدثنا الثورة في القيم ، كما أحدثناها في الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية ، وإنها لثورة لا تتم لنا إلا إذا خلقنا — نحن رجال الفكر والأدب — أزمة في نفوس الناس ليحسوا حدة التناقض القائم .

— ٤ —

لكن رجال الفكر والأدب منا ليسوا — فيما أحسب — على تصور واضح بعد ماذا تكون القيم الجديدة التي يحللونها فيما يكتبون ، ويجسدونها فيما ينشئون من قصص ومسرحيات ، وينشدونها فيما ينظمون من قصائد ؛ ولأضرب لك على اختلافهم في تصور القيم الجديدة مثلا واحداً : إن عصر الصناعة يقتضي حتماً أن تزول الفوارق شيئاً فشيئاً بين القرية والمدينة ، ذلك أن آلات الصناعة ستدخل شيئاً فشيئاً إلى الزراعة كما دخلت في سواها ؛ ووسائل التعليم والإعلام واحدة هنا وهناك ، فما يثقف فلاح المزرعة في القرية هو هو نفسه ما يثقف عامل الصناعة في المدينة ؛ ووسائل المواصلات أسرعت وازدادت ، وطرق سيرها رصفت ، بحيث اشتدت حركة الانتقال بين القرية والمدينة شدة كادت تمزج الفريقين في جماعة واحدة كل يوم ؛ إن الصحف التي تظهر في القاهرة تظهر في اللحظة نفسها في معظم القرى ، والخبر المذاع في القاهرة يذاع في كل ركن من كل منزل في طول البلاد وعرضها في آن واحد . . . أفلا يكون من الطبيعي والحالة هذه ، أن تختفي قيمة قديمة كانت تتغنى

براءة الريف وتندب حظ المدينة من الشر والسوء ، لتظهر قيمة جديدة لا تمتدح البراءة فى ريف (لاحظ جيداً أن البراءة هنا تنطوى على سذاجة) ولا تندب شراً وسوءاً فى مدينة ؟ لقد كان بعض السر فى القيمة القديمة أن يرضى أهل الريف بما هم فيه من طريق للحياة مسدود ، لئلا تتفتح أعينهم على لذائذ العيش فى المدينة ، أما اليوم وقد سرنا فى طريق يجعل القرية مدينة صغيرة ، فلم يعد مايبرر أن يتغنى الشاعر بالريف دون المدينة ، ولا مايبرر أن يكتب القصصى فاذا هو يرسم شخصيات الريف على أنها البريئة التى لم تفسدها المدنية بعد : ؛

هذه وجهة نظر أعرضها ، قد تجد من يعارضها من القراء ومن يؤيدها ، فلا تكون معارضة المعارضين وتأييد المؤيدين إلا إثباتاً لما أزعمه ، وهو أننا لسنا جميعاً على تصور واضح بعد ماذا تكون القيم التى ندعو إليها ونحللها ونجسدها فيما نكتب .

فليس رجال الفكر والأدب منا على اتفاق بعد فى الأهداف ؛ نعم ، إننا جميعاً على اتفاق ما دام الأمر أمر أحكام عامة مجردة ، لكن اهبط من هذا التعميم والتجريد إلى حيث التفصيلات الجزئية ، تجدنا قد تفرقنا شيعاً وجماعات ؛ وهل منا — مثلا — من يعارض فى أن تكون الاستنارة العقلية — أعنى التعلم بكل معانيه — من أولى القيم التى يجب أن نذيعها بكل قوانا ؟ لكن سل هذا وهذا وذاك : ماذاتعده وسيلة للتنوير العقلى ؟ تجدهم قد تباينوا رجالا ثلاثة : فرجل يجد التنوير فى بعث القديم ، وثان يجده فى الاغتراف من غربى أوروبا ، وثالث يجده فى الاغتراف من شرقها ، وربما وجدت رابعاً يأخذ بالأحوط فيقول : آخذ من كل شيء بطرف بحيث تجتمع لى الثقافة التى تتناسب مع مشكلاتنا الخاصة وتحدياتنا الخاصة .

وأخلص من هذا كله بنتيجة هى أننا بحاجة شديدة إلى احتكاك الآراء بكل ما استطعنا من حدة الجدل ، لكى تتبلور فى أذهاننا صورة متجانسة عن القيم المطلوبة للعصر الجديد ، وعندئذ نصب جهودنا فى كل مقال وفى كل قصة وفى كل مسرحية وفى كل قصيدة من الشعر ، وفى كل صورة أو تمثال ، نصب جهودنا فى هذا كله لنوجد فى صدور الناس أزمة نفسية يحسون بها ضرورة الانتقال فى دنيا القيم كما انتقلوا فى دنيا العمل ، حتى لا يستنيموا للازدواج القائم أمداً طويلا .

زكى نجيب محمود

كاتب فرنسى من الجزائر



من بين كتاب أفريقيا الشمالية الذين استطاعوا أن يفرضوا أنفسهم على الأدب العالمى بعامة والأدب الفرنسى بنوع خاص ، يحتل الكاتب الجزائرى الأصل مولود مامرى مكانة خاصة ليس فقط لما يمتاز به أسلوبه من دفء وديناميه ولكن لما يمتاز به مضمون أدبه من حدة وصراع يعكسان المشكلات الحقيقية التى كان يعانيها وطنه الجزائر أيام الاحتلال الفرنسى . ولقد استطاع هذا الكاتب بروايته الأخيرة « الأفيون والعصا » أن يجسد هذه الصفات ، فالدكتور بشير بكل هذه الرواية التى تصور مشاهد الحرب الجزائرية يعانى صراعاً نفسياً هائلا . . فضراوة الأحداث من حوله لا تقضى على رغبته الأكيدة فى البقاء ، وبعد المسافة بين الواقع والحلم لا يعفيه من محاولة ترجمة الحلم إلى واقع . إن مشكلته هى مشكلة وطنه ، مشكلة الحياة بعد الحرية .

هسرل وفلسفة الظواهر



أحمد عبد الرحمن



يقال عادة إن فلسفة هسرل كانت تسعى لتحقيق الفلسفة العلمية . لكن المرء لا يستطيع أن يركن لهذا الذى يقال عادة ، بعد أن يسمع هسرل يقرر بصريح العبارة أن « الظاهريات ليست علماً وضعياً يستند إلى أسس واهية » إنما هى « العلم الضرورى القائم على مفاهيم مطلقة » .

ولعل من الخير لنا أن نجعل من فهم الوجود هدفاً وحيداً للظاهريات ، وأن نفهم مستوى اليقين الذى هدفت إليه بوصفه نتيجة ترتبت على الحقائق الفلسفية التى انتهت إليها . ولقد انتهى هسرل إلى أن الوجود على ضربين : محايث ، ومتعال (أى داخل الإنسان وخارج الإنسان) ؛ الأول هو الوجود الحق المطلق ، والثانى هو الوجود الإضافى ؛ الثانى متضمن فى الأول بماهياته . ومن هنا كان على الفلسفة الطامحة إلى فهم الوجود أن تكرس نفسها لفحص الوجود الأول ــ أى الوجود الشعورى ــ بوصفه موئل الوجود بأسره . ولا بد تبعاً لهذا أن يكون هذا العلم الفلسفى هو وحده العلم المطلق . وبهذا لا يصبح « لما يقال عادة » أدنى معنى ، إذ كيف يتخذ المطلق من غير المطلق مثالا له يحتذيه ؟

● إذا كانت المذاهب التجريبية قصيرة النظر ومتعسفة لإنكارها الوجود المثالى ، فان المذاهب المثالية عمياء ومستبدة لإنكارها الوجود الفيزيائى ، وسوء فهمها للوجود المثالى !

● الفلسفة تكتشف أن العالم مكون من وحدات من المعنى تفترض سلفاً وجود الشعور الذى منحها معناها ، دون أن يفترض هو بدوره شعوراً سابقاً عليه .

● « ديكارت » بدأ من الشعور وانتقل إلى العالم . أما هسرل فانه يبدأ من الشعور وينتهى إليه !

وإذا كان الواقع يتمثل « بماهياته » فى الشعور ، كان لزاماً على هسرل أن يبدأ بوضع تفرقة واضحة بينهما — أى بين الواقع والماهية .

الواقعة والماهية

فماذا يعنى هسرل بالواقعة ، وماذا يعنى بالمـــاهية ؟

من الإجابة على هذا السؤال ننتهى إلى حقيقتين أنتولوجيتين (أى وجوديتين) خطيرتين ، نود أن نضعهما أمامنا منذ البداية ، وقبل عرض الإجابة ذاتهـــا :

الحقيقة الأولى تقول : إلى جانب الوجود الفيزيائى هناك أيضاً وجود ماهوى مثالى .

والحقيقة الثانية تقول : إلى جانب الحدس الحسى هناك أيضاً العيان الماهوى أى إدراك ماهيات الأشياء إدراكاً مباشراً بغير طريق الحواس .

والآن ، لنبدأ بمثال ، وليكن هذا المثال هو « الصوت » : **الواقعة — أو الوجود الواقعى للصوت — يتمثل فى مجموعة الخصائص الفيزيائية المتغيرة من صوت إلى صوت ، ومن مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان فى الصوت الواحد نفسه . أما الماهية فقوامها مجموعة الخصائص العامة الثابتة فى جميع الأصوات ، لا تتباين بتباين الأصوات ولا بتباين المكان أو الزمان .**

وهذه الخصائص الماهوية — مع هذا — ليست ذاتية ، تنتجها الذات الشاعرة ثم تضيفها إلى الوقائع ، إنما هى خصائص موضوعية ؛ والموضوعية هنا موضوعية من نوع جديد : إنها موضوعية مثالية .

فالواقع عند هسرل ليست موجودات «بسيطة» بل هى مركبـــة ؛ فليس الوجود هو عالم التجربة الطبيعية الفيزيائية ، ولا هو وجود الذات الشاعرة فحسب . بل هناك أيضاً « عالم ثالث » مستقل عن عالم الطبيعة وعن عالم الذات وهذه هى الحقيقة الهامة الأولى .

إن الخصائص الفيزيائية للصوت ، كالشدة والحدة وغيرهما ، تتباين وتتغاير ، لكن الخصائص الماهوية هى التى تجعل صوتاً ما صوتاً ، وبدونها لا يكون صوتاً على الإطلاق . ومن هنا وجدناها فى صوت القيثارة وفى صوت الحمار !

لكن كيف يتسنى لنا إدراك هذين الضربين من الخصائص ؟ إن الحدس الحسى هو أداة الشعور الانسانى لبلوغ الخصائص الفيزيائية الواقعية ، أما الخصائص الماهوية ، فانه يبلغها باصطناع حدس ما هوى ، أو عيان مباشر . وهذه هى الحقيقة الهامة الثانية .

وهنا يظهر التصادم الشامل بين فلسفة الظاهريات وبين المذاهب التجريبية والوضعية والعلمية ؛ ذلك لأن العالم الثالث عند هذه جميعاً ليس سوى « شبح ميتافيزيقى » ، والعيان ليس سوى خيال متطرف ! **هذه المذاهب لا ترى من الوجود سوى عالم التجربة الطبيعية الفيزيائى ، ولا تقبل غير الحدس الحسى سبيلاً إلى المعرفة . إنه هو وحده الفعل المانح الأساسى . الموضوعات التجريبية هى وحدها المتصفة بالوجود الحق ، أما « العالم الثالث » المزعوم فمن أوهام الشاطحين .**

ويرد هسرل على هذه المزاعم الساخرة متسائلا : لماذا نسمى مادة الحدس الحسى موضوعاً ونصفها بأنها وجود حقيقى ؟ ثم يجيب قائلا : إننا نفعل ذلك لأنه يقدم لشعورنا « شيئاً ما » ، ويضيف : إن العيان المباشر يقدم لشعورنا « شيئاً ما » أيضاً . فلماذا نسلم بهذا وننكر وجود ذاك ؟ لماذا نسلم بالوجود التجريبى ونرفض التسليم بالوجود المثالى ؟ إن إنكاره من جانب التجريبيين دليل قاطع على قصر نظرهم . أما اصرارهم على اعتبار الحدس الحسى هو الحدس الوحيد ، ورفضهم التسليم بالعيان المباشر ، فانه

لا بد أن ينتهي بهم إلى الشك ، إذ كيف تيسرت لهم الفروض العامة لمذهبهم نفسه ، والحدس الحسى لا يقدم سوى عناصر مفردة مفككة لا رابطة بينها ، ولا يستطيع أن يمدنا بالحقائق العامة الكلية ؟

إنه لا مناص لتفسير المذهب التجريبى نفسه من افتراض العيان الماهوى إلى جانب الحدس الحسى لابد من افتراض ما يرفضه المذهب التجريبى لكى يمكن تفسير المذهب التجريبى ! فهو يثبت نفسه استنادا إلى حقيقة يرفضها !

ومن هنـــا كان الشك هو النهاية الحتمية لكل من يقول به . وواضح أن الخروج من هذا الشك يتطلب ضرورة الاعتراف بالوجود المثالى وبالعيان الماهوى ، هذا معناه دفن جميع المذاهب التجريبية فى حفرة واحدة ! « تلك الفلسفات الغبية التى تطلب منى أن أصدق أن البدهيات صادرة عن الطبيعة المادية » !

ولا يعنى هذا أبداً أن هسرل ينكر العـــالم الفيزيائى . كلا ، إنه يرى أن من واجب الفلسفة أن تدعم إيماننا به ، لا أن تهدم شعورنا الأصيل بوجوده ، وسوف نوضح موقفه هذا بعد قليل .

سوء فهم الوجود

ولا ينكر هسرل أيضاً قيمة العلم الفيزيائى ، بل يحترمه . إنه فحسب يرفض التسليم بأنه علم ضرورى النتائج ، ومن ثم لا يرى فيه المثال الرائع الذى ينبغى للظاهريات أن تحذو حذوه . وهذه الحقيقة تنقض « ما يقال غالباً » من أن فلسفة الظاهريات هدفت إلى بلوغ اليقين العلمى التجريبى . إن هذا الذى يقال غالباً ليس صحيحاً أبداً . إنه يصح فقط بالنسبة لرجل مثل « كنت » Kant وفلسفته النقدية ؛ رجل لم تتجاوز آماله الفلسفية الارتفاع بالميتافزيقا إلى مصاف العلوم الفزيائية والرياضية . لكن هسرل ليس « كنت » ، أليس كذلك ؟ !

ولهسرل مأخذ أساسى على العلوم الرياضية . إنها علوم استنباطية ، تستند فى أساسها إلى بدهيات ومسلمات وفروض لم يقم الدليل القاطع على يقينها . إنها أبنية شاهقة الارتفاع تستند إلى تربة من الرمال !

ومن هنا لم تكن العلوم الرياضية — أيضا — الأنموذج الذى تهفو إليه الظاهريات ، فهذه الأخيرة تريد أن تكون علماً ضروريا ، يرفض كل حقيقة فرضية ، ولا يؤمن بالمسلمات ، ويسعى إلى الارتكاز على حقائق برهانية عيانية مطلقة ، وتصورات ومفهومات واضحة ويقينية .

وفى ضوء الحقيقتين الأنتولوجيتين السابقتين يتحدد موقف هسرل أيضاً من المذاهب المثالية ، كما تحدد من المذاهب التجريبية . إن المذاهب المثالية عجزت عن إدراك الوجود الماهوى إدراكاً صحيحاً ، وعجزت عن الإحاطة بضروبه وأنماطه المختلفة . ونقطة الخلاف الأساسية هنا هى أن الظاهريات ترفض وصف الوجود المثالى بالذاتية ورده إلى الذات الشاعرة ، بينما فعلت هذا معظم المذاهب المثالية ، بل ذهب بعضها إلى رفض الوجود الخارجى كلية :

الوجود المثالى عند هسرل وجود موضوعى ، والموضوعية هنا لا تعنى الفيزيائية ، كما أن المثالية لا تعنى الذاتية ، فاذا كانت « التجريبية » قصيرة النظر ومتعسفة لإنكارها الوجود المثالى ، فان « المثالية » عمياء ومستبدة لانكارها الوجود الفيزيائى ، وسوء فهمها للوجود المثالى ! فالنتيجة النهائية عند المثاليين وعند التجريبين واحدة : إنها سوء فهم الوجود .

يقسم هسرل العلوم إلى مجموعتين رئيسيتين : علوم وقائع ، أو العلوم الباحثة فى الوجود الواقعى .. وعلوم الماهيات ، أو العلوم الباحثة فى الوجود المثالى ، أو الوجود الماهوى . ويهمنا خصوصاً أن نعرف رأى هسرل فى مميزات هذه المجموعة الأخيرة بالذات .

وأول ما يصف به هسرل العلوم الماهوية هو استقلالها عن الوقائع وعدم استنادها إليهـــا ،

ومن ثم لم تكن للتجربة أدنى جدوى بالنسبة لها. فلا أهمية لأن تكون الخطوط التى تعالجها الرياضيات البحتة واقعية أو خيالية، ذلك لأن الرياضى إنما يعالج إمكانات مثالية فكرية معتمداً على العيان الماهوى من دون التجربة. ولهذا السبب عينه كانت نتائجه ضرورية. ومن جهة أخرى، ينفى هسرل بشدة أن تكون هذه العلوم الماهوية نتائج نظرية لعلوم الوقائع، فعنده أن «الوقائع لا تنتج إلا وقائع» بل إنه يمضى إلى أبعد من هذا فيقول بأن علوم الوقائع هى التى تستند إلى علوم الماهيات. فكل علم تجريبى لا بد أن يستند فى أساسه إلى معرفة ماهوية مطلقة، مثل المبادئ الكلية الضرورية له. هذا إلى جانب ضرورة اعتباره واحترامه لمبادئ المنطق الصورى، والقوانين الخاصة بماهيات الواقع على وجه العموم. وإذا كان عالم التجربة ينقسم إلى مجموعات من الوقائع، ولكل مجموعة علم معين يدرسها، كان لابد من وجود علم ماهوى مقابل كل علم تجريبى، ويسمى هسرل هذه العلوم الماهوية «العلوم المطلقة الأنتولوجية»، فمثلا فى مقابل علم الطبيعة، لا بد من قيام «أنتولوجيا الطبيعة» وهكذا وربما أدى تنسيق هذه العلوم الأنتولوجية إلى إيجاد علم أنتولوجى مطلق من شأنه البحث فى النظم الأنتولوجية كلها.

* * *

العـــالم

والآن نعود إلى قضية «العالم» التى أشرنا إليها إشارة عابرة من قبل.

كيف يتصور هسرل العالم؟

الوجود الطبيعى نظام لامتناه من الوجود، إنه لا يتمثل فحسب فيما تدركه الذات فى اللحظة الراهنة. فنطاق الإدراك محاط بآفاق شاسعة من الوجود. ليس للوجود الطبيعى حدود مكانية ولا زمانية. والذى تبصره الذات منه لا يعدو قطرة من محيط متلاطم الأمواج. إن وراء اللحظة الحاضرة تاريخ الأزل، وأمامها المستقبل سلاسل طويلة طويلة لا انقضاء لها.

وليس العالم عند هسرل هكذا فحسب: مجرد كومة من الأجسام الفيزيائية المتراكمة فوق بعضها. بل إنه فوق هذا عالم قيم وعالم رياضى أيضاً. ويعنى بهذا أن الأشياء الفيزيائية لا تتصف فحسب بخصائص فيزيائية بحتة، إنما لها كذلك خصائصها الخلقية والرياضية. فهى مركبة وليست بسيطة.

كل شىء فى هذا العالم له مغزاه وقيمته، كل شىء إما حسن أو سيئ، سار أو مؤلم، ملائم أو غير ملائم. ولكل شىء وظيفة واستخدام. وهو بذاته يكاد ينطق بامكانياته فى وجوهنا. وهذا هو ما يسمونه طابع الإحالة للأشياء.

وهذه الخصائص الخلقية خصائص موضوعية وليست من صنع الذات الشاعرة. إنها خصائص الأشياء نفسها، وترجع إلى صميم تكوينها. فليس بوسع انسان كائنا من كان أن يمنح القيمة لشىء عديم القيمة، أو يسلب القيمة من شىء له قيمة. وهذا الذى نقول عن الأشياء يقال أيضاً عن الناس والكائنات الحية وكل شىء آخر.

وللأشياء أيضاً خصائص رياضية — فيزيائية. للأشياء «جوهر» قائم وراء الجوانب الفيزيائية الحسية. حقاً إن الإنسان العادى لا يدرك من العالم إلا الجسمانية التى يشعر بها خلال تجربته الحسية؛ ومن العسير عليه أن يبصر فى العالم شيئاً فوق هذا. لكن ليس هذا هو شأن العلماء. إذ العلماء يفرقون بين خصائص فيزيائية حسية «ذاتية بحتة» وخصائص رياضية موضوعية. الخصائص الفيزيائية — كالطعم والرائحة — لا تعدو أن تكون علامات تشير إلى حد مجهول يقف وراءها. العالم ليس مجرد عالم أجسام،

بل إن له مضموناً أوسع من الوجود الفيزيائي بكثير . وهذا الذى يزيد هو الوجود الحق ، هو الجوهر الذى يختفى وراء المعطيات الحسية .

وهذا العالم الفيزيائى الماهوى الخلقى الرياضى الانسانى هو موضوع كل نشاط شعورى . فكل فعل شعورى لا بد أن يرتبط به ، من حب أو كراهية ، قبول أو رفض ، أمل أو يأس ، اهتمام أو اهمال . فهكذا فهم هسرل الشعور : إنه شعور بشيء ما إنه الشعور القصدى ، المرتبط دائماً بالوجود ، بل قل هو موئل الوجود بأسره .

الشعور

وعلينا هنا — أولا — أن نقف على ماهية الشعور . فتصور هسرل له ولماهيته يشكل أساس فلسفته كلها ، ومن هنا كان من المستطاع دراسة كل فلسفة الظاهريات من خلال دراسة تصور هسرل للشعور . ثم علينا — ثانياً — أن نفحص صلته بالوجود ، فنرى : هل له وجود مطلق ، أو هو وجود مشتق ومضاف ؟ هل هو مستند فى وجوده إلى الوجود الفيزيائى ، أو أن له وجوده بذاته ؟

ومن هذه الدراسة ينتهى هسرل إلى إثبات القضايا التالية :

الوجود الشعورى وجود مطلق . والوجود الفيزيائى وجود مضاف . الشعور بحكم ماهيته مثالى . والعالم بحكم ماهيته واقعى . ماهية الفعل الشعورى تتضمن بالضرورة أن له موضوعاً . لكن هذا الموضوع لا يقوم خارج الشعور .

ونقطة الابتداء فى هذا البحث هى تحليل الفعل الشعورى أو التجربة الشعورية الحية ، فالشعور هو مجموع هذه التجارب . ومن هنا كان الوقوف على ماهيتها هو فى نفس الوقت وقوف على ماهية الشعور ذاته . ولقد سبق أن انتهى هسرل إلى أن لكل واقعة ماهيتها ، وأن بالإمكان إدراك هذه الماهية عن طريق عيان ماهوى . والتجارب الشعورية — من إدراك وتذكر وتخيل وإرادة . . . الخ — كلها وقائع . ولها — من ثمة — ماهيتها العامة المطلقة . ونظراً لأن هذه الماهية عامة بلا تخلف ، فلا علينا إلا أن نحلل تجربة شعورية — ولتكن الأدراك مثلا — ثم نعمم النتيجة ، لكى نفى بالغرض المطلوب . ولقد اختار هسرل تجربة الأدراك — إدراك ورقة بيضاء ملقاة على المنضدة !

الورقة الفيزيائية هى موضوع تجربة الإدراك الشعورية . الورقة هى موضوع العملية الشعورية الفكرية . لكنها ليست هى هذه التجربة ذاتها . ومن هنا لن يكون علينا أن نعنى بتحليل هذا الموضوع الفيزيائى لفهم ماهية الشعور ، إنما سيكون علينا أن ننصرف إلى « الأدراك » نفسه . وهذه تفرقة هامة جداً بالنسبة لما نحن بصدده الآن . فها هنا يريد هسرل أن يقلب المناضد رأساً على عقب ! إنه يريد إحداث ثورة فى مفهوم « الموضوع » وثورة فى مفهوم « التجربة الشعورية الحية » .

أولا : التجربة الشعورية الحية لا تمتزج بموضوعها . إنها بحكم ماهيتها عند هسرل نقية من كل فيزيائية ، بريئة من كل طبيعية . ولا بد لنا لكى نبلغ ماهيتها الصحيحة من استبعاد كل عنصر تجريبى . ففى إدراكنا للورقة البيضاء لا تكون الحيوية فى الورقة الفيزيائية نفسها ولا فى اللون نفسه، فبوسعنا استشعار اللون فى غياب هذين . ذلك لأن اللون مظهر حيوى ، وليس شيئاً فيزيائياً . ومن الممكن أن نشعر بالبياض فى غياب العالم الطبيعى كله . فى وسعنا توهم كائنات بيضاء لا وجود لها فيه. الحيوية تتمثل فى ماهية اللون . والشعور هو الذى يحتوى هذه الماهية . فلا قيام لها إلا فيه . ومعنى هذا أن الشعور يضم ضرباً من الوجود المطلق الماهوى .

ثانياً : ليس الموضوع بالضرورة شيئاً واقعياً :

لقد قررنا أن التجربة الشعورية بحكم ماهيتها شعور بشيء ، لكن هسرل لا يرى أن هذا الشيء هو بالضرورة شيء واقعي . فكل شيء مباطني (أو محايث) يصلح أن يكون موضوعاً للتجربة الشعورية سواء كان واقعياً أم لم يكن . ومن هنا كانت التجربة الشعورية غير واقعية . إنها في جوهرها مثالية . فالمهم هنا هو الماهية المحايثة (أي الكائنة في الباطن) . أما المكونات الواقعية فلا أهمية لها . المهم هو الماهية المحايثة المثالية .ومن هنا كان الشعور في جوهره مثالياً .

وفي ضوء هذه المفاهيم رفض هسرل آراء أستاذه « فرانز برنتانو » ، فقد كان هذا الأخير يرى أن التجربة الشعورية بحكم ماهيتها واقعية ، وأن اعتماد الشعور على الموضوع الذي يشعر به يجعله معتمداً على الواقع . ومن هنا أخفق في إثبات أن للظاهرة الفيزيائية أصلها في الشعور .

أضيف إلى ما سبق أن هسرل يعطينا ضربين من الأدراك ، وضربين من الموضوعات : هناك إدراك محايث وآخر متعال ؛ وهناك موضوع محايث وآخر متعال (محايث = باطني ، متعال = خارجي أو مفارق) وأساس هذا التمييز هو وجود أو عدم دخول وسائط بين التجربة الشورية وموضوعها . ففي الأدراك المحايث لا توجد وسائط ، لأن الموضوع المحايث ينتمي إلى نفس العالم الذي تنتمي إليه التجربة — أي إلى عالم الشعور . مثال ذلك : إدراك الذات لفكرة ما ، أو لذكرى من ذكريات هذه الذات عينها . وأما في الأدراك المتعالي فهناك واسطة بين التجربة الشعورية وبين الموضوع ، ذلك لأن التعالي بحكم مفهومه عند صاحب الظاهريات يعني الانتساب إلى وجود آخر غير الوجود الشعوري .

ويرفض هسرل آراء « كنت » التي تضع تقابلا حاداً بين « الشيء كما يبدو لنا » و « الشيء في ذاته » ، فالشيء في ذاته عند هسرل ليس سوى الشيء كما يبدو لنا ، وعندما يدركه الشعور فانه يدركه ولا يدرك رمزاً ينوب عنه . فتفرقة كنت تقوم على خلط بين الأدراك والتمثل الرمزي .

والأدراك المتعالي ناقص بالضرورة . فالموضوع المتعالي « متعدد الوجوه » و « يملك نظاماً مركباً من المعطيات ، يكشف لنا عن طريقة الجوانب الجسمانية المتعددة له » وهو لكي يثبت هذه الحقيقة يضرب لنا مثلا : تلك المنضدة التي أمامي ! إنني أبصرها بصورة مستمرة . وعندما أدور حولها فان أوضاعي تتغير في المكان . وبرغم تغاير أوضاعي ، أشعر بوجود جسماني واحد لمنضدة واحدة بعينها . لكن التغير ينتاب تجربة الأدراك نفسها . فالتغير يمس التجربة ولا يمس موضوعها . وإذا أغمضت عيني ، ثم عدت وفتحتهما ، فان الإدراك ينقطع ، ثم يعود : لكن وجود الموضوع لا ينقطع بانقطاع التجربة ، فهو مستقل في وجوده عنها .

إذن الوجود الشعوري — أو الموضوع المحايث — وجود مطلق لا سبيل إلى الشك فيه ، ولا سبيل إلى تصور عدمه . فكيف نستطيع أن نتصور « عدم » تجاربنا الذاتية ؟ ؟ وأما الوجود المتعالي « فمن الممكن » ألا يوجد . فوجود الأشياء إذن وجود عارض .

والسؤال الآن هو : كيف يمكن أن يرتبط هذان الضربان المتمايزان من الوجود ؟

يرى هسرل أن هذا التمايز لا يمنع الحضور الدائم للعالم أمام الشعور ، ولا يمنع ارتباطه به ، « ولو أنه ارتباط يشبه أن يكون لغزاً » ! ! فالشعور هو الذي يحتوي الوجود بأسره . ومن هنا كان على فلسفة الظاهريات — وهي فلسفة تجعل العالم شغلها الشاغل — أن تنكب على الشعور وعلى الذات بالبحث الدقيق . فهذا الانكباب وحده تستطيع أن تفهم العالم . فهسرل يرى أن معنى الوجود التام لا يمكن أن يتحقق للعالم بذاته بل بالشعور . من

الممكن أن يكون له معنى بذاته ، هذا صحيح ، لكن معنى الوجود لا يكون من أجل ذاته أبداً . فالعالم بحكم ماهيته « موجود لنا » ، وهو لن يكون موجوداً لنا إلا بقدر ما تمتزج بشعورنا .

وليس هذا العالم الذي تقدمه الظاهريات لنا اختراعاً جاءت به . كلا ، إنه العالم نفسه ، كل ما في الأمر أن صورته تختلف عن فكرتنا الساذجة عنه . وهذه الصورة هي التي تمثل حقيقته

ومن جهة أخرى يرى هسرل أن الذات الشاعرة بحكم ماهيتها « مالكة لموضوع » . فهي من هنا مرتبطة بالعالم . وبهذا يكون قد وضع صلة اعتماد متبادلة بين الشعور والعالم : الشعور هو الذي يأتلف العالم ؛ والعالم هو موضوع الشعور .

الشعور البحت

وبعد أن انتهى هسرل من التمييز بين الشعور والعالم ، ووضع كل منهما في مقابل الآخر ، يريد هنا أن يحدد الشعور البحت . لذلك كان عليه أن يستبعد كل وجود متعال (غير شعوري) . وهنا لا بد من السؤال التالي : ما الذي « يبقى » بعد استبعاد كل الوجود المتعالي ؟ لقد قرر هسرل أن عالم الأشياء حاضر بماهياته في الشعور ، فكيف يكون حال الشعور في غيابها ؟

إن التغير عندئذ لا بد أن ينتاب الشعور . هذه حقيقة لا ينكرها هسرل . لكنه تغير لا يمتد إلى وجود الشعور ذاته . كل ما في الأمر أن بعض الإضافات التجريبية سوف تفتقد ، وبالتالي تفتقد بعض النظم العقلية المستندة إليها . وأما التجارب الشعورية فباقية لا مساس بها . إنها البقية المستقلة في وجودها عن أشياء العالم . فبين وجود العالم ووجود الشعور تقوم « رابطة جوار وصداقة عارضة » . إن كليهما وجود ، لكن شتان بين مضمونيهما :

فالوجود الشعوري عالم مغلق على نفسه ، لا يتداخل معه ولا فيه شيء ؛ ولا يخرج منه شيء ليتداخل مع الوجود المتعالي (الخارجي) . وأما الوجود المتعالي فهو وجود ثانوي ، وإضافي . . إنه وجود من أجل الذات . . إنه مجموعة من المظاهر العارضة . وبهذا يبلغ هسرل أقصى مثاليته .

وباستبعاد الوجود المتعالي عن طريق منهج الطرح الفينومينولوجي (الظواهري) ننتقل من الموقف التجريبي الساذج إلى الموقف الفينومينولوجي . وإذا كنا قد خلفنا وراءنا أشياء العالم ، إلا أننا سنعثر بها هنا من جديد ، ولكن من خلال ماهياتها . ففي الشعور يتمثل كل وجود . ولهذا قيل إن « ديكارت» بدأ من الشعور وانتقل إلى العالم ، بينما هسرل بدأ من الشعور وبقي فيه حتى النهاية .

وهنا يبرز سؤال هام : إن الموجودات الواقعية الحية هي التي تحمل الشعور بين جوانحها . . أي أن « العرض » يتضمن « المطلق » . . فكيف يمكن أن يكون هذا ؟

الموجودات الواقعية الحية ــ الإنسان والحيوان ــ تمثل نقطة الارتباط بين الوجود الروحي الشعوري وبين الوجود الفيزيائي . . هي تمثل الشعور المتحقق أو الشعور التجريبي ، الإنساني أو الحيواني . وهذا التحقق معناه قيام روابط بين ضربين من الوجود . وبهذا التحقق لا يفقد الوجود الشعوري شيئاً من خصائصه التي أثبتناها له من قبل . كما أن الوجود الفيزيائي لا يصيبه شيء جوهري يغير ماهيته : سيظل كلاهما في ماهيته هو هو : الوجود الشعوري يدرك مباشرة . . والوجود الفيزيائي يدرك بوسائط . فالتركيب السيكو ــ فيزيائي ــ إنساناً كان أو حيواناً ، لا يعني تضمن العرض للمطلق ، بل مجرد ارتباط عرضي بينهما . ولنأخذ مثالا نوضح به هذه النقطة ، وليكن « تجربة السرور » . إننا إذا نظرنا لها في

ارتباطها بانسان ما ، كانت حالة وجدانية مرتبطة بجسم . وعندما نفصم هذه الرابطة فانها تصبح معطى فينومينولوجيا مطلقاً، هو الشعور البحث من حيث هو ؟

هذا ولا شك مذهب مثالى ، فيه تطرف ، يذكرنا بما ذهب إليه « باركلى » . لكن هسرل يرمى كل من يتهمه بهذا بالقصور عن فهم مذهبه ، فهو لم ينكر العالم الواقعى ، ولكنه أنكر التفسيرات المتناقضة له . فعندما يبدأ المرء فى تأمل العالم ، فإنه يكتشف أنه مكون من وحدات من المعنى ؛ وهذه الوحدات تفترض سلفاً وجود الشعور الذى يمنحها المعانى ، وهو لا يفترض بدوره شعوراً سابقاً عليه .

ولم يعد أمامنا الآن سوى هذا السؤال :

ما هو المنهج الذى سوف يمكننا من استبعاد الوجود المتعالى (الخارجى) كلية ، وبحيث ندرك الوجود الشعورى البحث المطلق فى نقائه التام ؟

منهج الطرح

ذلك هو منهج الطرح الفينومينولوجى . وبوسعنا بعد هـذا العرض السريع لآراء هسرل أن نتنبأ بأهدافه منه : إنه يريد استبعاد كل المتعاليات (= الأشياء الخارجية) ويبقى الوجود الشعورى البحت ـ موضوعاً وحيداً لفلسفة الظاهريات .

ويبدو أن هسرل قد أحس بوجود تشابه بين منهجه ومنهج الشك الديكارتى ، إذ نجده يعنى ببيان أوجه الاختلاف والتميز بين المنهجين . يقول هسرل إنه من حيث الهدف ، كان الشك وسيلة لاستبعاد كل ما من شأنه أن يسبب الشك ، وأما الطرح فيهدف إلى فصل الوجود المتعالى عن الوجود المحايث. فعالم الظاهريات يجد خبراته الشعورية مختلطة بالخبرات الخارجية المتعالية ، ولا بد له لكى يتمكن من فحص الشعور البحث من اصطناع منهج الطرح ؛ فالأصالة موجودة أصلا فى موضوع البحث ، ومنه انتقلت إلى المنهج . وإذا كان ديكارت يشك فى وجود العالم منهجياً ، فان الطرح لا يعنى الشك بأى معنى من المعانى . إن الظاهريات لا تنكر وجود العالم ولا تشك فيه للحظة واحدة ، وإذا كانت هناك مشاكل حول هذا الوجود ، فعلينا حلها ، لكن هذا الحل لا يجب أن يكون مبنياً على تحطيم شعورنا الأصيل بوجوده : « فأنا لست منكراً للعالم الطبيعى كما هو حال السوفسطائيين ، ولست شاكا فى وجوده كما هو حال الشكاك ، وإنما أنا أستخدم منهج الطرح لكى يقىّ كل الأحكام المستندة إلى الوجود المكانى الزمانى » ولهذا لن نجد فلسفة الظاهريات تتخذمن أى علم مستند إلى هذا الضرب من الوجود أساساً لها « مهما كان صادقاً ، ورائعاً ولا اعتراض عليه من جانبى ، إذ لا نفع له عندى ».

وبالمثل ، يميز هسرل بين الطرح وبين ما سعت إليه الفلسفة الوضعية . فقد كانت الوضعية تسعى إلى التخلص من كل حكم مسبق لكى تحقق العلم « المتحرر من الميتافيزيقا ! » . وهذا أمر لا يمت بأدنى صلة إلى أهداف الظاهريات : هذه الأخيرة تحاول الوصول إلى معرفة وصفية أصيلة للشعور من حيث هو . ومنهج الطرح هو وحده الكفيل بمعاونتها على بلوغ هذه الأهداف .

لقد أراد هسرل للظاهريات أن تكون العلم الفلسفى الضرورى المطلق ، المستند إلى حقائق عيانية وماهوية خالصة . فهل أصاب فيلسوفنا ضالته ؟

كلا ! استمع إليه يقول :

« إننى أرى الفردوس أمام ناظرى ، لكن هيهات أن تطأها قدماى » مشيراً بهذا إلى أن ظاهرياته لم تكن ذلك العلم الفلسفى الضرورى ، إنما كانت بدايته فحسب .

وإنها لبداية رائعة حقاً ، وكثيرون هم أولئك الذين انطلقوا منها على أثره .

أحمد عبد الرحمن



فلسفة الحضارة

نظرة جديدة إلى عصر التنوير

دكتور أحمد حمدى محمود

● إن منطق عصر التنوير لم يعد منطق العصر المدرسى أو منطقاً خاضعاً لتصور الرياضة بل هو منطق الوقائع لأن الحقائق لا تكتشف إلا بالمشاركة بين العقل ومادة التجربة .

● من الأخطاء الشائعة عن عصر التنوير كل ما قيل عن نزعته المادية ، وهو رأى متأثر بالحرب التى أعلنها اللاهوتيون والعقليون على حد سواء على كل فكر تميز بتحرره من المسلمات الأولية .

● كان القرن التاسع عشر ابناً عاقاً لعصر التنوير عند ما أنكر تمتعه بأية ميزة ، وعندما نسب لنفسه كل اكتشاف جديد فى مجالات الفكر .

القرن العشرون – كما يرى أغلب فلاسفة تاريخ الفكر – أكثر إنصافاً لعصر التنوير وتقديرا لميزاته وخصائصه . وأغلب الظن أن هذا يرجع إلى قربه من روحه واشتراكه معه فى كثير من الخصائص والسمات : والمفكرون يرددون هذا القول عندما يقارنون بين روح الإنصاف التى تميز بها قرننا ، وبين التعسف والتحامل الذى سادفى القرن التاسع عشر .

ولعل أفضل المراجع التى قامت ببحث خصائص عصر التنوير ، فى استفاضة ووضوح ، كتاب الفيلسوف الألمانى أرنست كاسيرر . فالكاتب

لم يتجه فى هذا المرجع الهام إلى حشد أكبر قدر من الوقائع الخصبة المتنوعة فى هذا العصر ، ولكنه آثر البحث فى أعماقه عن الأساس الذى يوضح اتجاهاته ونزعاته كافة . وكانت هذه الدراسة شاقة للغاية ، لأن القرن الثامن عشر قد تميز بثورته على أية أنساق فلسفية جامدة ، وتحدد أولياً الأسس التى يعتمد عليها الفكر ، ورآها عائقاً يعوق كل حرية :

وهذا لا يعنى رفض كل تفكير منهجى نسقى . إنما هو يعنى فقط عدم خضوع الفلسفة لأية مسلمات وأوليات قطعية حتى يتسنى لها الانطلاق بحرية لكى تكتشف صور الواقع والفكر . فلم تعد الفلسفة فى عصر التنوير نظرة علوية إلى مشكلات الواقع ، ومن حقها تجاهل كل ما يحدث فى مجالات البحث الجزئى ، بل أصبحت ملزمة بتغيير نظرتها وتعديلها ، كلما جد جديد فى مجالات العلم أو التاريخ أو الفن :

وهكذا تغيرت صور المعرفة ولم تعد صوراً ساكنة ، بل أصبحت دينامية فعالة . ولم يعد مؤرخ الفلسفة قادراً على تحديد صورة أى عصر بمجرد نظرة تأملية إلى تصوراته السابقة أو مسلماته . إذ أصبحت هذه النتيجة تستخلص بعد دراسة شاملة لكل ما تحقق فى هذا العصر . ولم يعد بالامكان حصر كل المسائل التى تناولها فلاسفة هذا العصر ومفكروه فى نسق فلسفى ضيق ، ولهذا أخفقت أكثر الأنساق التى ظهرت فى هذا القرن برغم وفرة الجهود التى بذلتها عقول جبارة مثل عقل كرستيان ڤولف الذى حاول رد كل مشكلات عصره إلى نسق واحد :

الفكر فى عصر التنوير

وفى هذه الخلاصة الوجيزة ، لا بد من بيان سريع لأهم ما تميزت به مظاهر الفكر المختلفة قبل تحديد خصائص هذا العصر ، الذى لم يؤمن بغير العقل والعلم باعتبارهما أسمى ناحيتين يفخر بهما الإنسان : ولا بد من التنويه بتغير مفهوم معنى العقل فى هذا القرن . فهو لم يعد يعنى حب الاستطلاع والقناعة بمعرفة العالم من خارجه ، بل أصبح يعنى الأداة التى تستطيع تحليل الأشياء إلى أدق عناصرها والجمع بينها فى وحدة فى الوقت نفسه .

وقد أسرف هذا العصر بغير شك فى الاعتقاد بأنه مهما حدث من اختلاف فى النتائج التى يهتدى إليها الباحثون فى شتى مجالات المعرفة ، فان هذا لا ينفى وجود تماثل فى العقل . وواضح أننا لم نعد هذه الأيام نتصور العقل على هذا النحو المبسط للغاية . وإن كنا نلتمس العذر لعصر التنوير ، لأنه فى ثورته وانطلاقه كان مرغماً على الاختيار بين الشك الكامل ، والشك المنهجى مع بقاء يقين واحد هو يقين وحدة العقل :

وهذا الكلام لا يعد ترديداً لفكرة ديكارت المعروفة . فقد كان هذا العصر — فى رأى كاسيرر — أقرب إلى منهج نيوتن ، لأن منهجه لم يكن ، كما كان الحال عند ديكارت ، منهجاً استنباطياً يسلم ببعض مسلمات ومقدمات ، ثم يلجأ إلى الاستدلال لمعرفة الجزئيات ، بل اتجه هذا العصر فى منهجه اتجاهاً عكسياً . فالظواهر عنده هى مادة التجربة ، أما المبادئ والأسس فهى الغاية التى يهتدى إليها بعد الاستقصاء والبحث .

فعلم الطبيعة مثلا ، لا يبدأ من أية أسس أولية مقررة بل هو يبدأ من فروض . وهذه الفروض يمكن أن تخترع وأن تعدل وفقاً للمشيئة . ويتقدم البحث من حالة غامضة تقريبية أقرب إلى التخمين ، حتى يهتدى بعد ذلك إلى اليقين :

وهذا يعنى أن منطق عصر التنوير لم يعد منطق العصر المدرسى ، أو منطقاً خاضعاً لتصور الرياضة ، بل هو منطق الوقائع ، لأن الحقائق لا تكتشف إلا بالمشاركة بين العقل ومادة التجربة .

فالإدراك الحسى وحده لن يعرفنا إلا ظاهر الأحداث : ولن يصفها لنا إلا من ناحية مكانها وزمانها . ولكننا

لا نقنع بدور الإدراك الحسى ، كما يظن غلاة الحسيين ، لأن المعرفة تتطلب تحديد صلة الواقعة بالوقائع الأخرى ، وإدراك أحوال تكرار ظهورها . وهى مهام خارجة عن نطاق الحس . فنحن إذا اعتمدنا على التجربة وحدها ، وعلى ما يبدو فيها من تماثل فى النتائج لن نهتدى إطلاقاً إلى أى جوهر للطبيعة . والعقل ليس قادراً على تجاوز العالم التجريبى . ومهمته بالأحرى هى توجيهنا حتى نستطيع أن نتوافق مع هذه التجربة .

ولكن إيمان عصر التنوير بالعقل لم يكن إيماناً مطلقاً . فالعقل لم يعد نسقاً من الأفكار الفطرية المعطاة قبل قيام أية تجربة تكشف جوهر الأشياء . وهو لم يعد (بنكاً) يودع فيه غطاء ذهبى من الأفكار الفطرية التى تحدد قيمة كل فكرة متداولة ، بل أصبح يمثل أداة للفكر ، توجه كل بحث واستقصاء .

فهو إذن لم يعد عالماً من المعارف والأسس والحقائق ، بل أصبح شبيهاً بالطاقة التى لا تعرف إلا فى وظائفها وآثارها . وأهم هذه الوظائف هى القدرة على التحليل والربط . فالعقل لا يقنع بتجربة الأشياء إلى ما لا نهاية ، بل هو يجزئها حتى يعيد إنشاءها مرة أخرى فى صورة تصلح للمعرفة .

المنهج فى عصر التنوير

[] وفى القرن السابع عشر ، كانت المعرفة الرياضية مرادفة للمعرفة الفلسفية . ولهذا حرص القرن الثامن عشر على الكشف عن الاختلاف بين هاتين المعرفتين ، والعمل على تحرير الفلسفة من الرياضة . ولا يفهم من هذا القول أى إنكار لقيمة الرياضة أو إغفال لمهمتها ، بل هو يعنى الاعتراف للرياضة باحدى مهام العقل ، وهى القدرة التحليلية وحدها ، أما القدرة الإنشائية فخارجة عن نطاق الرياضة .

ولم يتبع هذا المنهج فى الطبيعة وحدها ، إذ كان خاصاً بالطبيعة وحدها ، كما ذكر نقاد هذه الحركة فيما بعد ، بل لقد اتبع على نطاق واسع فى مجالات أخرى مثل السيكلوجى والسياسة . فكل معرفة فى أية ناحية من النواحى يجب أن تبدأ من الجزئى وتنتهى عند العام . ولا يعنى هذا الانفصال بين الجزئى والكلى . إذ أن كل جزئى فى ذاته يتضمن جانباً كلياً كامناً فيه . ولكن الكلى لم يعد مساوياً للمطلق ، كما كان الحال فى القرن السابع عشر ، لأن الفكر لن يستطيع أكثر من ترتيب الجزئيات فى صور لا حد لها . وهكذا أصبحت المعرفة نسبية ، وأصبح البحث فى كل علم مرتبطاً بطبيعة هذا العلم ذاته . فلم يعد القرن الثامن عشر يؤمن فى كل مجالات المعرفة « بملك واحد وقانون واحد وعقيدة واحدة » ، لأن هذه الفكرة تؤدى فى نظره إلى القضاء على فاعلية الفكر ، وإلى إنكار قيمة الوعى الإنسانى ، وإلى الظن بأن اختلاف الأشكال لا يزيد عن مجرد وهم .

وترتبت على هذه النظرة الجديدة إلى العقل والمنهج آثار فى شتى صور المعرفة . ففى الطبيعة لم يعد معيار اليقين فيها تابعاً لافتراضات منطقية عامة سابقة ، بل أصبح خاضعاً لافتراضات سابقة تتوافق مع طابع البحث ، وأدى هذا إلى استبعاد كل المؤثرات الميتافيزيقية ،

فقد رئى أن التصورات الخاضعة لمثل هذه المؤثرات قد جعلت الطبيعة شيئاً مجهولا محاطاً بالغموض من كل جانب . وبدلا من أن تساعد مثل هذه التأملات الغيبية على زيادة الوضوح فإنها قد أحدثت ظلاماً مصطنعاً .

وإلى جانب التحرر من مسلمات الميتافيزيقا ، تحررت الطبيعة كذلك من هيمنة الرياضة . فالفلسفة العقلية قد أضاعت وقتها فى مقارنة الوقائع بعضها ببعض أو الجمع بينها بطريقة تعسفية ، فانفصلت

من جراء ذلك تصورات الرياضة عن الوقائع .
وكان جديرا بالباحثين أن يدركوا أن جوهر الطبيعة لن يتكشف إلا إذا بدأنا بحثنا بطبيعة الإنسان واستبعدنا الرياضة محوراً للبحث هذا يعنى تغيير نقطة بدء البحث فى الطبيعة، إذ أصبحت علم الأحياء أو علم وظائف الأعضاء بدلا من الرياضة ، كما أنه يعنى كذلك الاتجاه إلى التجربة بدلا من الاقتصار على الاستنباط والتأمل ومقارنة الطبيعة بتصوراتنا الخاصة بها ، فان الإسراف فى الربط بين هذه التصورات وبين الوقائع قد جعلنا نتناسى أنها مجرد أشياء من صنع العقل ، تفيدنا فى تقسيم مادة البحث إلى فئات وأنواع : فلا وجود فى الطبيعة لمثل هذه الأنواع أو الأجناس ، إنما الطبيعة تحتوى على أشياء فردية ، من واجبنا أن نبدأ منها ، وألا نعتبر النتائج التى اهتدينا إليها صحيحة إلا إذا ساعدت على إيضاح هذه الأشياء الفردية وألقت الضوء عليها .

وتجلى التسامح الذى تميز به هذا العصر فى ترحابه بكل الوسائل التى تؤدى إلى بلوغ الحقيقة إذ أيد مفكرو هذا العصر فكرة الاتجاه إلى المنهج التاريخى للكشف عن حقائق الطبيعة . وكما يعرف تاريخ الإنسان والأطوار التى مر بها اعتماداً على الوثائق والآثار القديمة والنقوش التى تركتها لنا العصور الغابرة ، فان الأمر بالمثل فى حالة الطبيعة ، لأن البحث فى (أرشيف) العالم والتنقيب عن كل آثار طبيعية تنتمى إلى عصور الطبيعة المختلفة سيساعدنا على معرفة مصير هذه الطبيعة ، أى أن ماضى الطبيعة وحاضرها ، سيعرفنا مستقبلها .

والرجوع إلى المنهج التاريخى من أهم مستحدثات هذا العصر ، لأن مثل هذه الفكرة كانت ستبدو غريبة مستهجنة فى قرن لا تاريخى متأثر أشد تأثر بديكارت مثل القرن السابع عشر .

أخطاء عن عصر التنوير

ومن الأخطاء الشائعة عن عصر التنوير ، كل ما قيل عن نزعته المادية . وهو رأى متأثر بلا جدال بالحرب التى أعلنها اللاهوتيون والعقليون على حد سواء على كل فكر تميز بتحرره من كل مسلمات أولية فقد آمن المعتدلون من مفكرى هذا العصر بوحدة الحياة والطبيعة وضرورة الربط بين الروح والمادة ، واعترفوا بوجود تأثير متبادل بينهما ، وهو ما لا يتحقق فى حالة اتباع نظرة القرن السابع عشر التى اقتصرت فى معرفتها على تحليل وعى الإنسان ، وجعلته مجرد أفكار واضحة متمايزة ، والتى زعمت أن النباتات والحيوانات مجرد آلات . كل هذه المزاعم والأخطاء قد تلاشت عندما ظهرت فلسفة لايبنتز (وهو أفضل ممثل لفلسفة عصر التنوير فى نظر كاسيرر ، أو لفلسفة التنوير عند الألمان بمعنى أصح) . فقد نجحت هذه الفلسفة فى التخلص من ثنائية ديكارت ، ومن الوحدة على الوجه الذى ذكره سبينوزا . فلم يعد الكون مؤلفاً من ذرات مادية تفهم بمجرد الحساب ، بل أصبح شيئاً ديناميا ، ومن أجزاء هى « المونادا » . وكل « موناد » يحتوى على ماضيه ، كما أنه محمل بمستقبله ، والصلة بين هذه « المونادات » صلة عضوية حية . فكل موناد أو جوهر مفرد ليس مجرد جزء من العالم ، بل هو العالم ذاته كما يرى وفقاً لنظرة محددة، ولن تعرف حقيقة الواقع إلا فى حالة إدراك جميع هذه النظرات المفردة .

علم النفس فى عصر التنوير

وعند كلام كاسيرر عن علم النفس فى عصر التنوير ، لم ينس التنويه بوجود اختلاف واضح بين تصور الألمان وتصور الإنجليز والفرنسيين له : فهنالك اختلاف بين تصور لايبنتز للروح — اتباعاً

لتصوره للموناد – على أنها شيء قائم بذاته ومستقل وقادر على الفعل التلقائي ، وبين التصور الذي ساد الفكر الإنجليزي والفرنسي في هذه الحقبة ، والذي اعتمد على اعتبار « الانطباعات الحسية » هي نقطة البدء في كل ما يحدث للنفس . فالتصور الألماني يعني فاعلية النفس ، أما التصور الآخر ، فانه على العكس من ذلك ، قد اعتبر النفس شيئاً سلبياً ومنفعلا . وهكذا ظهر أول اختلاف بين الاتجاهين الأساسيين في علم النفس : اتجاه علم النفس الوظيفي ، وعلم النفس الحي .

ولا يصح القول بأن علم النفس الوظيفي قد عني عند هؤلاء الفلاسفة فلسفة « ملكات » ، كما قيل عنه فيما بعد . إذ لا وجود عند لايبنتز مثلا لفكرة الملكة بمعنى قدرة لا تتعدى قدرتها الفعل المحتمل ، أو قدرة خالية من أية قدرة . كما أنه لا وجود في هذا الاتجاه لانفصال بين العقول ، أو إرجاع أي عقل للإنسان إلى مؤثرات موجودة خارجه . وعندما جاء ذكر أن تقسيمات للعقل أو النفس عند هؤلاء الفلاسفة (كفولف مثلا) كان هذا على سبيل عرض المشكلة لا أكثر ولا أقل .

ويدافع كاسيرر عن الاتجاه الألماني في علم النفس الذي كان له آثار واضحة في نظرية المعرفة والأخلاق والإستاطيقا وفلسفة الدين . وبفضله لم تتصف الفلسفة الألمانية بأنها مجرد مذهب تلفيقي . على أن الألمان (وكاسيرر هنا يقصد لايبنتز) عندما أسرفوا في الكلام عن استقلال النفس ، وعن وجود كل شيء في « الموناد » قد آثاروا التشكك في وجود الله أو في وجود الطبيعة ذاتها . إذ أن مذاهبهم قد زادت الهوة اتساعاً بين الطبيعة بالمعنى المعروف وطبيعة الإنسان .

على أن ما ذكره الألمان عن فاعلية النفس وضرورة الاهتمام بنواحيها الخلاقة ظل على الدوام من أهم مميزات الفكر الألماني . فوفقاً لما ذكره تيتينس (وهو مفكر ألماني لم يعد معروفاً الآن ، وقد اعتاد كاسيرر في مؤلفاته الرجوع إلى أمثال هؤلاء المؤلفين المجهولين – وهي ناحية يستحق الثناء عليها) : علينا ألا نكتفي بما يحدث لملكة الفهم – ويقصد بكلامه الإنجليز والفرنسيين – أي ما تقوم به من تجميع للتجارب ، وإنشاء للأفكار الحسية الأولى من المدركات الحسية ، بل علينا أن نلاحظ هذه الملكة وهي تحلق عالياً ، أي عندما تقوم بوضع نظرياتها واكتشاف حقائق العلم . ففي هذا الفعل ، تكتشف أعظم قدرة للعقل .

ومن أهم النتائج التي اهتدى إليها فلاسفة التنوير ، تحديدهم معنى الشعور ، وتفرقتهم بينه وبين المدركات الحسية . فالمدركات الحسية تحق شيء يخصنا ، إلا أننا لا نعرفها على أنها قد عبرت عن شيء خاص بنا ، بل باعتبارها قد عبرت عن خصائص تتميز بها الأشياء . أما الشعور فيمثل نظرة أخرى مختلفة . إذ يظهر فيه الجانب الذاتي في مظهر أكثر وضوحاً . فهو يمثل تقلبات تحدث في أعماقنا . ونحن نعتبرها شيئاً معطى دون إرجاعها إلى أشياء خارجية . ووصفها بأنها ذاتية لا يعني أنها أشياء عفوية . فهي تحتوي في باطنها على منطقها وأسسها ، أي أن المشاعر تمثل عالماً خاصاً بها . ومثل هذا الرأي قد تمخض عن نتائج هامة في الاستاطيقا بوجه خاص ، وعلى الأخص عند الربط بينه وبين فكرة الخيال ، كما سيتبين فيما بعد .

الدين في عصر التنوير

ويصحح كاسيرر الزعم القائل بتشكك عصر التنوير في أهمية الدين . وهذا الرأي وإن صح عن بعض النزعات ، في فرنسا على الأخص ، إلا أنه لا يصح القول بأنه يصدق على فلسفتي ألمانيا وانجلترا

فى هذا العصر . وحتى فى فرنسا ذاتها ، فان النقد لم يتجه هناك إلى الدين فى ذاته ، بل اتجه إلى الإيمان بالخرافات وتأليه الكنيسة وعجزها عن تحقيق نظم اجتماعية صالحة أو القضاء على الخلاف بين ما تنادى به الكنيسة فى مسائل الأخلاق وما يفعله الناس بالعقل . ومن هنا يجوز إرجاع قول ديدرو — بالعودة إلى الطبيعة وإلى الإنسانية ذاتها للتغلب على المخاوف التى تنغص الحياة إلى اليأس من قدرة الكنيسة على الإصلاح بحيث أصبح من واجب كل فرد أن يعتمد على نفسه وحدها فى هذا الصدد .

وبوجه عام نستطيع القول بأن نظرة عصر التنوير إلى الدين لم تهدف إلى دراسة الكتب السماوية وحدها بل اتجهت إلى ناحية أخرى ، وهى مسألة ضرورة الدين ذاته . ومن هنا ارتبطت هذه النظرة بالدراسات السيكلوجية والاجتماعية ، بل وبالدراسات الإستاطيقية كذلك ، كما كان الحال عند شافتسبرى فى انجلترا .

وتغيرت النظرة إلى العقيدة ذاتها فلم يعد مصدرها قوة علوية ، بل أصبح الإنسان نفسه مصدرها ، بحيث أصبح لزاماً عليه النهوض لكى يغدو كفؤاً لها . ولذلك رأينا فى ألمانيا لابنتز يحث على استبطان الإنسان لذاته للتوفيق بين ما يظنه نقائض كامنة فيه . وهو فى هذا الرأى يتعارض مع المذهب الطبيعى الذى ساد فى فرنسا ، ودعا الناس إلى رفض كل الخرافات التى يظنونها لا تتوافق مع الطبيعة ، أو اعتبار الدين الطبيعى أفضل من الأديان المعتمدة على الوحى .

هذا يعنى أن المذهب الطبيعى قد تعرض للنقد فى القرن الثامن عشر نفسه . إذ اعترف الفلاسفة والمفكرون أن أفعال النفس لا يمكن أن تخضع وحدها للمنطق أو العقل . فما دام هناك أشياء مجهولة فلا بد أن يشعر الإنسان بالأمل والخوف . وهاتان القوتان (الأمل والخوف) هما مصدر كل إيمان . هذا يعنى أن الدين قوة ضرورية لإحداث توازن الإنسان مع عالمه النفسى والطبيعى على حد سواء . واهتدت إلى نتيجة مقاربة لذلك ، المذاهب التجريبية فى عصر التنوير عندما ذكرت أن معيار ضرورة الدين هو ما يحققه لنا من راحة بال تجعلنا سعداء .

وساعدت الدراسات التاريخية على تعميق النظرة إلى الدين ، وزيادة التعاطف على الأديان التى لم تكن معروفة من قبل ، كما ساعدت على تخفيف حدة التعصب ففى كتابات لابنتز نصادف ثناء على الحضارة الصينية ، وامتدح ڤولف كونفوشيوس عند كلامه عن الحكمة فى الصين ، وقارن مونتسكيو فى « رسائل فارسية » بين الشرق والغرب ، وأبدى إعجاباً واضحاً بالشرق . ولا عجب فى ذلك ، فقد تميز هذا العصر بشدة تسامحه . ألم يقل « بايل » Bayle :

« لا أدرى هل أرجع العوائق التى يتعرض لها أى بحث جيد إلى الافتقار إلى المعرفة ، أم أن هذا يرجع إلى امتلاء العقل بالتحامل والتعصب ؟ » .

ولكن الدراسات التاريخية قد ساعدت على زيادة الشك كذلك . فقد بدأت فى هذا العصر حركة نقد الكتب المقدسة من الناحية التاريخية . وكان مقصد أحد اتجاهات هذه الدراسات هو الاهتداء إلى الدين المسيحى الحقيقى ، وإنصاف المصلحين الدينيين الذين ناهضوا الكنيسة وحاولوا تحرير المسيحية من كل زور وبهتان ، وينفى كاسيرر الاتهام الذى يوجه إلى هذا العصر بأنه كان شديد الزهو بأفعاله ، إلى حد الظن بألا وجود لأية فلسفة أو نقد سابق له ، بأن المفكرين فى عصر التنوير ، كثيراً ما أشادوا بالعصور السابقة . ففى مسائل اللاهوت ، كثيراً ما أشاد « زملر » Semler وهو من أساطين النقد التاريخى الدينى بفضل « إرازموس » مثلا ، كما نوه آخرون بأكبر المحاولات التى تمت فى تاريخ الكنيسة لتطهيرها من الجمود وتجاهل طبيعة الإنسان الحقة .

التاريخ وعصر التنوير

ولا يقر كاسيرر وصف القرن الثامن عشر بأنه قرن لا تاريخى . ومثل هذا القول فى نظره مجرد صيحة حماسية انبعثت خلال الحرب الشعواء التى أعلنتها الحركة الرومانتيكية على عصر التنوير .

ورأى كاسيرر هذا واتجاهه إلى إنصاف عصر التنوير له أهميته فى تاريخ فلسفة التاريخ ، لأنه لم ير من ناحية ، اختلافاً حقيقياً بين عصر التنوير والعصر الرومانتيكى ، كما أنه يرى أن المشكلات الفلسفية فى البحث التاريخى والكتابة التاريخية قد أثيرت فى هذا العصر بصورة واضحة عميقة لا تترك مجالا للشك فى مدى فهم هذا العصر لقضايا البحث التاريخى .

على أن كاسيرر قد اعترف بعد ذلك بوجود اختلاف أساسى بين نظرة عصر التنوير ، ونظرة الرومانتيكيين إلى مشكلات التاريخ . ويكفى أن نذكر اختلافاً هاماً وهو أن عصر التنوير لم يفرق من ناحية البحث العلمى بين المنهج الذى يتبع عند بحث قضايا العلم وبحث قضايا التاريخ . أما العصر الرومانتيكى فقد أصر على وجود اختلاف بين طابع العلم وطابع التاريخ . وهى فكرة ظهرت فى القرن الثامن عشر ، ولكن الرومانتيكيين كانوا أول من قام بتنميتها فى مجال الأبحاث التاريخية فى صورة بلغت حد التطرف فى بعض الأحيان .

ولكن القرن الثامن عشر قد بذل جهوداً موفقة واضحة للتحرر من النظرة اللاتاريخية التى جاءت بعد ديكارت فى القرن السابع عشر ، والتى لم تعترف بأية معرفة غير واضحة وغير متمايزة . ولهذا كان عدم اعترافها بالقدرة على معرفة التاريخ أمراً متوقعاً ومتوافقاً مع اتجاهها إلى أبعد حد .

ولا جدال أن الاتجاه الأساسى فى فلسفة التاريخ فى عصر التنوير قد كان يستهدف إنشاء العلم الذى أطلق عليه بعد ذلك اسم علم الاجتماع . فالمحاولات التى قام بها مونتسكيو — ولم يكن كاسيرر محقاً عندما نسب إليه أول أبحاث فى هذا الموضوع ، ونسى ابن خلدون وما كتبه عن علم العمران — لم تسع لاستحضار الوقائع التاريخيـة أو بعث الحياة فيها ، بل كانت تهدف إلى اكتشاف المبادئ التى تفسر الروابط الإنسانية ، بعد أن أدرك مونتسكيو أن أفعال الناس تتبع منطقاً خاصاً ، لأنها ليست مجرد نزوات أو أفعال عشوائية ، ولهذا قام بتحديد الصلة بين المناخ وطبيعة الأرض ، وأشكال الحكومات والقوانين والمجتمعات المختلفة .

واعترف عصر التنوير بصورة أخرى من صور البحث التاريخى ، وهى الصورة التى تهدف إلى إدراك روح الزمن أو روح الشعوب . فڤولتير مثلا لم يؤيد غاية حشد الأحداث والوقائع التاريخية دون نظر إلى تناقضها ولكنه اكتفى بانتقاء أهم هذه الأحداث وأعظمها تأثيراً وعوناً على إدراك روح الشعوب . ولا يعنى هذا أن ڤولتير كان يقصد انتقاء الأحداث التى جرت العادة على اختيارها ، أى الوقائع الخاصة بحياة الملوك والحكام فقد أبدى ڤولتير ازدراء شديداً لمثل هذا النوع من الوقائع وقال فى رسالة بعث بها إلى الملك فردريك الأكبر : أنى أبغض الأبطال ... إنهم يحدثون ضجيجاً شديداً فى العالم . وأكره الغزاة الذين جعلوا السعادة فى الاكتواء بويلات الحرب ، والبحث عن الموت وإرغام ألوف من أبناء جنسهم على التعرض لها .

هذا يعنى أن ڤولتير قد مهد لما سمى بعد ذلك بتاريخ الحضارة ، كما أنه قد يعد أول من اهتم بكتابة تاريخ الفن .

الإستاطيقا فى عصر التنوير

وتناقست نزعات هـذا العصر المختلفة حل مشكلات الإستاطيقا ، أو مشكلات البحث فى الفن والجمال بمعنى أصح لأن كلمة إستاطيقا لم تعرف

إلا فى منتصف هذا القرن . كما سنرى فيما بعد .
ونشطت الأبحاث ، واشترك فيها الفلاسفة إلى جانب نقاد الأدب والفن ، إذ ساد الشعور — بعد أن أصبحت الفلسفة مرادفة للنقد — بألا وجود لأية اختلافات فى الغاية التى يسعى كل من الفلاسفة والأدباء لإدراكها . وتزعزعت مكانة المذهب الكلاسيكى بعد أن وجهت اللطمات إليه من كل جانب ، بل ومن فرنسا ذاتها — معقل الكلاسيكية . فقد ظهرت اتجاهات لتحرير العقل من تأثير الاستنباط ، والاتجاه للوقائع والظواهر والمشاهدة المباشرة ، وانتقدت المبادئ التى وضعها الكلاسيكيون اتباعاً لديكارت ، لكى يصبح الفن أداة لبلوغ الحقيقة . وسخر المفكرون الفرنسيون من فكرة ارتباط الفن بالحقيقة ، وانتهى أكثرهم إلى القول بعدم اعتماد العمل الفنى على العقل ، لأنه ينبع بمعنى أصح من الخيال والمشاعر ، وبذلك أصبح ما يهم فى العمل الفنى هو صورة التعبير بدلا من المضمون كل هذه الانتقادات نصادفها حتى عند أولئك المفكرين الذين تسميهم مراجع النقد الأدبى وفلسفة الفن بالكلاسيكيين الفرنسيين من أمثال ديبوس وبوهور وديدرو .

واستفادت أبحاث النقد الأدبى والفنى من الفلسفة التجريبية الإنجليزية كذلك . فلقد رأى هيوم مثلا أن العقل هو الذى يتعرض للخطأ — خلافاً لما اعتقده العقليون الفرنسيون — لأن معيار الحقيقة ليس شيئاً كامناً فيه بل هو كامن فى الأشياء ذاتها . أما الشعور فيتميز على العقل ، لأن مضمونه ومعياره كامنان فيه ، وأسرف اتجاه إنجليزى آخر ، كان على رأسه شافتسبرى وهاتشنسون فى تحديد مهمة الفن ، لأن رسالته ليست محاكاة ظاهر الطبيعة ، كما ساد الاعتقاد ، بل هى إدراك عالم المثل الكامنة فى باطن الأشياء . وهى فكرة تأثر بها فيما بعد الفلاسفة الرومانتيكيون من أمثال شلنج وشلاير ماخر وشوبنهاور .

أما الألمان فقد اهتدوا إلى فلسفة الفن بوساطة طريق آخر ، وهو إكمال نسق المعرفة . إذ أنهم لم يقنعوا بالنقد الجزئى ، بل أرادوا إقامة بناء فكرى شامخ ، لا تنسى فيه أية ناحية من نواحى الفكر الإنسانى . وأبحاث الألمان كثيرة فى هذا المجال ، ولن يهمنا فى هذا العرض السريع غير بادمجارتن . فإليه ينسب فضل انشاء علم الاستاطيقا . ولم ينشأ هذا العلم نتيجة لنقد الأعمال الفنية والأدبية ، بل ترتب على الدراسات المنطقية التى قام بها بادمجارتن اعتماداً على قدرته فى التحليل التى أشاد بها كانط . فهو لم يقر القول بامكان إنشاء علم للإستاطيقا يتألف من قواعد تكتيكية تساعد على إنتاج الأعمال الفنية ، لأن مثل هذا الاتجاه لن يؤدى إلا لظهور علم تجريبى لا يصح تضمينه أى نسق فلسفى . والمضمون الفلسفى لأى علم لا يتحدد إلا بعد إدراك معناه وقيمته فى البناء الشامل للمعرفة . ورأى بادمجارتن أن الاستاطيقا جديرة بأن تتبوأ مكانة فى بناء المعرفة باعتبارها خاصة بكل معرفة حسية . وتعرضت فكرة بادمجارتن للنقد ، لأن الأشياء الحسية تمثل عالماً مضطرباً لا يصح إدراجه ضمن الأشياء المعروفة . وقيل فى الدفاع عن بادمجارتن أنه لم يكن يقصد إبقاء حالة الاضطراب والإبهام التى تسود المحسوسات ، بل كان يرمى إلى رفع هذه المحسوسات إلى مكانة أعلى تساعد على جعلها أشياء معروفة تصلح للبحث والمعرفة .

ونحن إذا استعرضنا ما تحقق فى سائر جوانب هذا العصر الخصيب رأينا مدى تعدد جوانبه وإيمانه بحرية البحث ، ورأينا كذلك أن القرن التاسع عشر كان إبناً عاقاً لهذا العصر بحق عندما أنكر تمتعه بأية ميزة ، وعندما نسب لنفسه كل اكتشاف جديد فى مجالات الفكر .

أحمد حمدى محمود

● يعتبر سان سيمون أول من أرسى الدعائم العلمية للنظرية الاشتراكية فى صورة تخطيط علمى من أجل « إعادة تنظيم المجتمع » وإقامة دعائم « مجتمع المستقبل » .

● إن كافة الأشكال الاشتراكية التى ظهرت فى مجال التطبيق أو ظلت فى إطار الفكر البحت ليست إلا تطبيقاً للنظرية الاشتراكية القائمة على حتمية تطور المجتمع .

● تعتبر الاشتراكية العربية شكلا فريداً فى تطبيق النظرية الاشتراكية فهى تتصف بالواقعية القائمة على عناصر الملاحظة العلمية والتجريب والتنبؤ .

● دعامتا النظام الاشتراكى هما « التصنيع » و « التربية الاجتماعية » والتخطيط العلمى هو الذى يهيىء للمجتمع طريق الاستفادة بموارده وإمكانياته من أجل إشباع الحاجات وتحقيق الرفاهية لجميع المواطنين .

فكر اشتراكى

نظرية الاشتراكية العربية

دكتور محمد طلعت عيسى

تستقبل المكتبة العربية فى هذه الأيام عدداً كبيراً وناضجاً من الأبحاث والمؤلفات حول الاشتراكية العربيــة فى محاولات جادة لتحديد ماهيتها ومقوماتها . وما من شك فى أن كل محاولة تبذل فى هذا المجال ثروة فكرية لا غنى عنها فى إرساء معالم تحولنا العظيم من النظام الرأسمالى إلى النظام الاشتراكى.

وكلما طالعت بحثاً أو مؤلفاً جديداً حــول الاشتراكية العربية تتزاحم أمامى مجموعة من الأسئلة يبحث كل منها عن جواب ، ولا أنكر أننى وجدت إجابات شافية على عدد من الأسئلة فى كثير من هذه الأعمال الإنشائية وبقيت أسئلة أخرى تلتمس الجواب :

أسئلة تلتمس الجواب

● إذا كانت الاشتراكية العربية تطبيقاً عربياً « للاشتراكية » فما هى هذه « الاشتراكية » التى نطبقها ؟

- وإذا كانت الاشتراكية هى النظرية التى تقوم على التفسير العلمى للتاريخ من أجل حل المشكلة الاجتماعية ؛ فهل يقتضى بالضرورة أن تكون هذه النظرية هى الماركسية ؟
- وإذا كنا نعنى بها « الماركسية » فهل تعتبر الماركسية فعلا أول عمل علمى يقوم على تحليل للتاريخ وللتطور الاقتصادى ؟ أو بمعنى آخر هل تعتبر الماركسية هى « النظرية الاشتراكية الأم » ؟
- وإذا كنا نصف الماركسية « بالاشتراكية العلمية » فهل يعتبر ما عداها من أشكال الاشتراكية ليس « علمياً » ؛ أو أن كل اشتراكية علمية تنتسب بالضرورة إلى « الماركسية » ؟
- وإذا كنا نأخذ بوحدة « النظرية الاشتراكية » وفى الوقت ذاته نقول بتعدد « أشكال الاشتراكية » فهل يمكن أن تتجزأ الأيديولوجية ، فتكون هناك مثلا ماركسية ملحدة وماركسية مؤمنة ؟ أو هل يمكن أن يعتبر الأشخاص الذين يؤمنون بالماركسية - بغير تحفظ كنظرية معصومة من الخطأ ، أو نظرية صحيحة كلية ، كما يؤمن بها الشيوعيون - فى نفس المستوى العقائدى للأشخاص الذين لا يقبلون من الماركسية إلا الجوانب التى يرون أنها تناسبهم ؟
- ومن جهة أخرى هل اشتراكية ماركس وحدها هى التى تنتهى بالشيوعية الكاملة أم أن كافة أشكال الاشتراكية تخضع لحتمية تاريخية تقضى بتحولها البطىء أو السريع إلى الشيوعية ؟
- وأخيراً ، هل التطبيق الاشتراكى فى مصر - بوصفه سابقاً للنظرية - يعنى أنه تطبيق لشكل من أشكال الاشتراكية القائمة بالفعل أم أن التطبيق قد جاء مسبوقاً بالاستقراء والاستدلال القائمين على الملاحظة والتجريب العلمى لواقع المجتمع ، ومن ثم فان « وحدة النظرية الاشتراكية » لا تسلب عن الاشتراكية العربية أنها شكل جديد من أشكال الاشتراكية يمكن أن تكون لها فلسفتها المنبثقة عن « النظرية الاشتراكية » .

الاشتراكية والسان سيمونية

هذه الأسئلة هى التى دفعتنى إلى إجراء هذا البحث متحرياً التسلسل التاريخى والموضوعية العلمية من أجل الوصول إلى الحقيقة المجردة . وفى ثنايا بحثى كنت أتساءل لماذا يسقط الباحثون فى الاشتراكية من حسابهم صاحب الفضل فى ظهور « علم الاجتماع الحديث » وصاحب أول نظرية علمية فى « إعادة تنظيم المجتمع » . لماذا يغفل الباحثون فى الاشتراكية أنها نظام اجتماعى قبل أن تكون نظاماً اقتصادياً أو سياسياً . لماذا تطمس معالم « النظرية الاشتراكية » القائمة على الاستقراء فالاستدلال فالتنبؤ على يدى سان سيمون ومدرسته ؟

ثم أدركت حقيقة واقعة هى أن السان سيمونية لم يتيسر لأصحابها ممارسة السلطة لكى يطبقوها ويثبتوا دعائمها كما تهيأ للماركسية مثلا . فضلا عن أن الأبحاث التى أجريت على السان سيمونية كنظرية وكمجال للعمل الاشتراكى محدودة للغاية وهذا هو السبب المباشر فى عدم إدراك دور سان سيمون فى التفسير العلمى للتاريخ :

وقادنى التتبع العلمى إلى أن سان سيمون هو أول من أرسى الدعائم العلمية للنظرية الاشتراكية فى صورة تخطيط علمى من أجل « إعادة تنظيم المجتمع » وإقامة دعائم « مجتمع المستقبل » . ولكن كلمة « اشتراكية » لم ينطق بها سان سيمون فى حياته ، ولم يقدر له أن يهنأ - وهو على قيد الحياة - بوجود مدرسة فكرية تضم المؤيدين أو المعجبين بأفكاره وكتاباته . وعلى سرير الوفاة عام ١٨٢٥ كان يقف أنفانتان وبازار ولرو ولامبير وبيرون وغيرهم وتناقشوا فى أفكار الفيلسوف الراحل وقرروا أن يتابعوا رسالته ، وأن يعملوا على تجميع تراثه الفكرى ، وأن يحددوا أركان مذهبه فى وضوح

وجلاء وظلوا طوال سبع سنوات يبذلون الجهد والمال ويعقدون الندوات ويلقون المحاضرات حول ما أسموه « عرض المذهب السان سيموني » وحددوا الإطار العلمي لتنظيم المجتمع من جديد وفقاً للقوانين التي تحكمه .

وفي عام ١٨٣٢ أطلق بيير لرو صاحب جريدة العالم — وأحد الأتباع المخلصين الذين أسهموا بدور إيجابي في تحديد معالم المذهب السان سيموني — على « نظرية إعادة تنظيم المجتمع » اسم « الاشتراكية » Socialisme . وفي تصوري أن كلمة «سوسياليزم» باعتبارها « النظرية الاجتماعية » هي التي أوحت إلى أوجيست كونت فيما بعد باستخدام كلمة « سوسيولوجي » Sociologie كتعبير عن « علم المجتمع » بدلا من « علم الطبيعة الاجتماعية » أو « العلم الاجتماعي » .

وينبغي أن نفرق بين النظرية الاشتراكية التي كشف عنها سان سيمون وبين الشكل الاشتراكي المثالي الذي اختاره أتباعه لتطبيق هذه النظرية . فقوانين المجتمع التي كشف عنها سان سيمون ليست من صنعه ، ولا يمكن أن تكون من صنع أحد : فالنظام الاشتراكي المنبثق عن قوانين المجتمع أمر تحتمه طبيعة المجتمع البشري نفسه ؛ والنظرية الاشتراكية ما هي إلا محصلة التفسير العلمي للتاريخ الذي توصل إليه سان سيمون . أما التطبيق فقد يأخذ شكلا مثالياً أو واقعياً أو خيالياً وما إلى ذلك .

وعلى هذا فان كافة الأشكال الاشتراكية التي ظهرت في مجال التطبيق أو ظلت في إطار الفكر البحت ليست إلا تطبيقاً للنظرية الاشتراكية القائمة على حتمية تطور المجتمع .

دعائم النظرية الاشتراكية

والنظرية الاشتراكية — بحسب المفهوم السان سيموني — تقوم على الدعائم الآتية :

١ - إن التسلسل التاريخي يلمئ أن الطبقة الصانعة التي يسميها سان سيمون الطبقة المنتجة بوصفها كبيرة العدد وشديدة الحرمان سوف تتجرد عن حيائها وتتولى زمام الأمور في المجتمع ؛ بينما تنعزل الطبقة غير المنتجة لأنها تضم العاطلين بالوراثة والذين لا يكتسبون عن طريق « العمل » وإنما عن طريق الربح أو الريع أو الفائدة بلا عمل .

٢ - يؤكد استقراء التاريخ — الذي يدعو سان سيمون إلى اعتباره فرعاً من العلوم لا فرعاً من الأدب — أن ظلم الإنسان للإنسان ينعكس عن فساد النظم : والقضاء على الظلم في المجتمع ينبغي أن يحدث تحول في النظم الاجتماعية — التي يثبت فسادها — وذلك لصالح الطبقة العاملة التي هي في الحقيقة مجموع الأفراد المنتجين في المجتمع . ومن أهم هذه النظم ، نظام الملكية والنظام الديني والنظام الطبقي . فتاريخ المجتمع هو تاريخ الصراع بين النظم الاجتماعية مجتمعة .

٣ - دعامتا النظام الاشتراكي هما « التصنيع » و « التربية الاجتماعية » والتخطيط العلمي هو الذي يهيئ للمجتمع طريق الاستفادة بموارده وامكانياته من أجل إشباع الحاجات وتحقيق الرفاهية لمجموع المواطنين .

٤ - « الجماعية » خاصية أصيلة في الطبيعة البشرية ، والإنسان لا يمكن أن يعيش منعزلا وإنما الحياة في جماعة هي سمة وجوده واستمراره : ولكل مجتمع أن يسلك الطريق الذي يحقق الجماعية بالشكل الأكثر ملاءمة له وبما يحقق القضاء على الأنانية والتفكك .

وما من شك في أن أي دراسة موضوعية لأي شكل من أشكال الاشتراكية يؤكد وجود العناصر الأربعة التي تضمنتها النظرية الاشتراكية المنبثقة عن

الدراسة العلمية المنهجية للتسلسل التاريخي وللظواهر الاجتماعية ، ووجه الاختلاف بين الأشكال الاشتراكية العالمية هو فى تفسيرها لمعنى الطبقة العاملة ولتاريخ الصراع فى المجتمع ولمعانى العدالة والجماعية .

أشكال التطبيق الاشتراكى

فاذا كانت الماركسية تعتبر شكلا مادياً من أشكال التطبيق للنظرية الاشتراكية فان الفوريرية تعتبر شكلا تعاونياً فى فهم معنى الجماعية ، والبرودونية تعتبر شكلا فوضوياً فى تفسير ظاهرة الملكية ، والفابية تعتبر شكلا تطورياً فى الانتقال من النظام الرأسمالى إلى النظام الاشتراكى . وبالمثل فان الاشتراكية العربية تعتبر شكلا فريداً فى فهم خاصية الظواهر الاجتماعية والنظم الأساسية فى الحياة الإنسانية .

ومن هنا اعتبرت الأديان ضرورة اجتماعية وأن البحث عن حلول للمشكلة الاجتماعية ينبغى أن يكون أولا وقبل كل شيء فى داخل إطار الأديان . كما أن نظرتها للملكية واعتبارها ظاهرة اجتماعية لا يمكن تجريد الفرد فى المجتمع من حق التملك هو الذى يضفى على الفلسفة العربية فى الملكية بأشكالها الثلاثة العامة والتعاونية والفردية سمات إنسانية خلاقة لا تشترك فيها الأشكال الاشتراكية الأخرى . ومن ناحية النظرة إلى التقسيم الطبقى الاجتماعى فى المجتمع فإنها تؤمن بأن « الناس درجات » ومن ثم فان ذلك يمثل حقيقة اجتماعية بل وظاهرة عامة لا يمكن تجريد المجتمع منها . وإنما ينبغى تخليص المجتمع من شوائب الجمود والتحجر الطبقى بأن تذوب الفوارق الطبقية بشكل يجعل من اليسير على كل فرد أن ينتقل من المكان الطبقى الذى يوجد فيه إلى مكان آخر بجده وعمله وكفاءته .

ولهذا فان الاشتراكية العربية تعتبر فى الحقيقة شكلا فريداً فى تطبيق النظرية الاشتراكية يتصف بالواقعية القائمة على عناصر الملاحظة العلمية والتجريب والتنبؤ . ويمكن أن نلمس واقعية الاشتراكية العربية من أنها أقرت أن الملكية والأديان والطبقات جميعها ظواهر اجتماعية ليست من صنع الأفراد وإنما من خلق المجتمع وتتصف بالتلقائيـة والشمول والعمومية ؛ ودور المخطط – الذى يعمل على حل المشكلة الاجتماعية – هو أن يمنع عنها الاستغلال والتسلط ويوجهها وفقاً لاحتياجات مجتمعـه ومستلزمات القضاء على المتناقضات بشتى صورها .

ولهذا فإذا اعتبرنا الاشتراكية العربية تطبيقاً عربياً « للاشتراكية » فمعنى هذا أنها تقيم فلسفتها فى حل المشكلة الاجتماعية على أساس من « واقع المجتمع العربى » وفقاً « للنظرية الاشتراكية » .

ومن المؤكد أن كافة الأشكال الاشتراكية من سان سيمونية وفوريرية وبرودونية وماركسية وتطورية وعربية أو غيرها هى جميعها تطبيق للنظرية الاشتراكية تختلف فى وسائله ومسالكه بحسب الفلسفة التى يتمثلها كل شكل منها فى القضاء على المتناقضات الاجتماعية .

دعائم الاشتراكية العربية

وينبغى أن ندرك حقيقة هامة وهى :

إن أى شكل من أشكال الاشتراكية لا يمكن أن يقوم فى فراغ يعزله عن التجارب الاشتراكية العالمية . وأن هذه التجارب هى التى تساعد دائماً على تحديد الشكل الأمثل والملائم للفلسفة العربية فى حل المشكلة الاجتماعية . ومن جهة أخرى ، أن كون الاشتراكية العربية تطبيق عربى « للاشتراكية » هو التعبير العلمى الملائم لوحدة النظرية الاشتراكية – التى ينبغى أن يطلق عليها بحق « النظرية الاجتماعية » – دون أن يسلبها ذلك حقها فى أن يكون لها إطارها الأيديولوجى الخاص بها . ودون أن يعنى هـذا الاستقلال عن غيرها من المذاهب الاشتراكية المعروفة أنها تنكر أن « الأيديولوجية العربية » قد

استفادت بالضرورة من تجارب النجاح والفشل التي واجهت « الأيديولوجيات الاشتراكية » الأخرى .

ويمكننا من واقع التجريب الاشتراكي العربي أن نستدل على الدعائم الثابتة – في التطبيق العربي للاشتراكية – فيما يلي :

١ – الفرد الحر أساس المجتمع الحر ويتحقق ذلك بالوسائل الآتية :

- أن يكون قادراً على اختيار وتحديد أسلوبه في الحياة بالطريقة الأكثر ملاءمة لقدراته ، واستعداداته دون أن يفرض عليه شكل هذه الحياة أو طريقتها .
- التحرر من الخنوع والإحساس بالقلة وذلك بالقضاء على كل صور العبودية والاستغلال .

٢ – الدين ضرورة إنسانية والمشكلة الاجتماعية تحل داخل إطار الأديان .

٣ – تجنب الصراع الطبقي وتجميع قوى الشعب العاملة . إذ أن حكم الطبقة مهما كانت هذه الطبقة في القاع أو الوسط أو القمة استمرار للمتناقضات التي قامت الاشتراكية للقضاء عليها .

وإن الصراع بأشكاله المختلفة ليس إلا أمراً عارضاً تستثيره النظم الفاسدة ، وأن فساد النظم ينبثق عن توجيهها إلى غير الصالح الاجتماعي ، فاذا ما شكلت النظم الاجتماعية لصالح طبقة بذاتها – مهما كانت هذه الطبقة مغلوبة على أمرها ومحرومة من امكانيات التعبير عن ذاتها في فترة معينة من فترات التاريخ – فان هذا التشكيل سوف يؤدي إلى قيام صراع جديد بين القوى المتمايزة بالضرورة داخل إطار المجتمع .

وعلى هذا فان إصلاح النظم الاجتماعية يحقق التعايش السلمي بين الطبقات ويعتبر هذا المقوم أكثر موضوعية واتفاقاً مع المنهج العلمي من ناحيتي الشكل والمضمون .

٤ – إن للملكية – بأشكالها المختلفة – وظيفة اجتماعيـــة .

٥ – إن الوحدة القومية هي الطريق إلى وحدة الهدف من أجل رفاهية الفرد والجماعة والمجتمع . ولا يمكن أن يفضي تعدد النظم الاجتماعية والسياسية في البلاد ذات الأمل الواحد والتراث الواحد والكفاح المشترك إلى تفتيت وحدة الهدف .

٦ – إن الاشتراكية باعتبارها العمل الجماعي لحل المشكلة الاجتماعية ينبغي أن تنبثق وترتكز على قاعدة شعبية عريضة ، إذ أنه لا يمكن أن يحدث التغير الاجتماعي المنشود في المجتمع إلا إذا أرادت جماهير المواطنين أن تحقق هذا التغير وتسعى إليه .

٧ – إن الحرية السياسية لا تتحقق في بلد مستعبد أو « تابع » ولهذا فان مناصرة الشعوب المتطلعة إلى التحرر من قيود الاستعباد والاستعمار والتسلط بكافة صوره – ضرورة يحتمها تكامل حرية الفرد وحرية الشعوب في المجتمع البشري . كما أن « عدم الانحياز » وعدم التبعية إلى أي من القوى أو المعسكرات المتصارعة في العالم يحقق الحرية السياسية ويحمي الجماهير من التسلط الذي يحرمهم من تحكيم العقل والقوى الواعية في تسيير تصرفاتهم ومنهجهم في العمل .

٨ – تدعيم حرية العقيدة والتدين – ومناصرة طقوسها وشعائرها دون أية تفرقة بين دين الأغلبية وديانة الأقليات – باعتبار أن الديانات السماوية جميعها محركات فعالة لطاقات البشر ودعائم لا غنى عنها في العمل الحر الخلاق .

وعلى هذا فان النظرية الاشتراكية إذا أردنا أن ننسب إليها أى شكل اشتراكى فمن الواقعية العلمية أن ننسبها إلى « قوانين المجتمع » كما استقرأها سان سيمون . ومن هنا يصبح القول بأن الشيوعية تطبيق ماركسى للاشتراكية يعنى أن مفهوم كارل ماركس فى حل المشكلة الاجتماعية وإعادة تنظيم المجتمع يعرف بالشيوعية . وإذا قلنا إن الاشتراكية العربية تطبيق عربى للاشتراكية فان ما نعنيه هو أن المفهوم العربى فى حل المشكلة الاجتماعية وإعادة تنظيم المجتمع يعرف بالاشتراكية العربية .

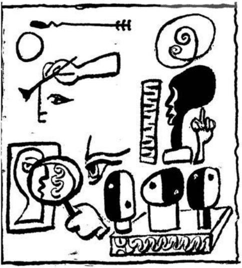
ومع ذلك فان القول بأن للاشتراكية العربية خصائص ومميزات فريدة لا يتصف بها أى شكل اشتراكى آخر ، فليس معنى هذا أننا نقطع بانعزال اشتراكيتنا عن تيار الفكر الاشتراكى العالمى أو عدم اكتسابها لخصائصها كنتيجة لنوبات النجاح والفشل المصاحبة للتطبيق الاشتراكى العالمى . ولكن هذا لا يعنى فى الوقت ذاته أن الشكل الاشتراكى العربى ليس له شخصيته المستقلة المفردة لأن محاولة طمس هذه الشخصية تحت ستار وحدة النظرية الاشتراكية لا تخدم قضية الفكر الموضوعى بقدر ما ينحرف إلى تيار فكرى معين . وهنا تكمن خطورة الحكم التعسفى على أن الأشكال المختلفة للاشتراكية لا تحمل إلا أيديولوجية واحدة والخلاف بينها لا يكمن إلا فى مسالك التطبيق وحدها .

فقد رأينا تعدداً واضحاً للأيديولوجية والمذاهب والأشكال الاشتراكية فى العالم . فالأيديولوجية العربية مثلا ليست هى بذاتها الأيديولوجية الماركسية أو السان سيمونية أو الفابية وما إليها . فضلا عن أنها تتميز بمقومات جديدة تجعلها شكلا فريداً فى تطبيق النظرية الاشتراكية .

محمد طلعت عيسى

طريق العلم

التذوق الفنى



يقيس العلم

دكتورة منيرة حلمي

● إن الارتباط بين الذكاء وبين تذوق الفن يبلغ أقصاه فى فن الشعر ، وتفسير ذلك يسير... فمادة الشعر أفكار فى ألفاظ وفهم العلاقة بين الأفكار عامل أساسى فى الذكاء .

● هناك اختلافات كثيرة بين الأفراد فى تذوق الجمال الفنى لا يفسرها الذكاء أو التعلم وحدهما ، وإنما يدخل فيها عامل التحمس للعواطف والقيم الخلقية المتضمنة فى العمل الفنى .

● أثبت البحث التجريبى فى الفن الحديث أن الجمال والمتعة الفنية ليسا شيئاً واحداً ، فكثير من الأفراد كانوا لا يجدون الفن الحديث جميلا ، لكنهم كانوا يقررون أنهم رغم ذلك يجدونه ممتعاً .

لا تخف إن كنت فناناً فلن نسلط مجهر العلم على لوحتك الجميلة فنفتت وحدتها ، ونكشف كيف خططت كل خط فيها ، وكيف اخترت كل لون من ألوانها . ولن نعمل مشرط العلم فى قصيدتك الجميلة فنهدم بناءها ، ونرد كل لفظ فيها إلى حالات شعورية قد مررت بها ، أو حالات لاشعورية لا تعترف بوجودها ، ولن يفيدك هذا التفسير أو ذاك فى بناء مستقبل ، ولن يرفع من شأن إنتاجك الفنى أو يخفض .

ولا تخف إن كنت ذواقة للفن ، تحرص على جماله ، وتحتضن ذلك الشعور الممتع النشوان ، لا تريد أن تضيعه بأى ثمن ولو كان الثمن علماً يخاطب عقلك وخبرتك العملية .

لا ، لا تخف أبداً ، فعلم النفس التجريبى اليوم إذ يسير بك فى طريق العلم ، لا يسلك الطريق الأرضى الخفى ، ولا يزعم لك أنه يمر بأعماقك ، وإنما هو يقف عند استجاباتك الصريحة الظاهرة للعمل الفنى ، يقف عند أحكامك على هذا العمل الفنى ، ويبين لك كيف تتأثر هذه الأحكام وتلك الاستجابات بشخصيتك الفردية ؛ بعمرك ، وبذكائك ، وبمزاجك الشخصى . ثم ما هى العناصر التى يتضمنها الحكم بالجمال حين تصدره على عمل فنى ؟ وهل هذه العناصر مستقلة ؟ هل أنت تفرق بين جمال العمل الفنى وبين امتاعه لك بحيث تقول مثلاً : هذا العمل جميل وإن كان لا يمتعنى ، وذاك العمل يمتعنى وإن كان غير جميل ؟ وكيف تحكم على العمل الفنى ، هل تحكم حكماً موضوعياً يستند إلى ما فى العمل الفنى نفسه من عناصر جميلة ، أو أنت تحكم حكماً ذاتياً يستند إلى ما يبعثه هذا العمل الفنى فى نفسك أو فى جسمك من حالات خاصة ، أو يستند إلى ما يذكرك به هذا العمل الفنى من

حوادث أو حالات نفسية مرت بك فى حياتك من قبل أو تلازمك فى حياتك الآن ؟ ثم ما هو أثر الفن الحديث فى نفسك ؟ هل تفهمه ، وهل تتذوقه ؟ وأخيراً ما الذى يجعلك تختلف فى كل ذلك عن غيرك من الأشخاص ؟ .

الفن وعلم النفس التجريبى

لكى نجيب على هذه الأسئلة ، ونبين ما الذى يدرسه علم النفس التجريبى اليوم فى الفن ، وكيف يدرسه ، نعرض مجموعة من البحوث أجريت فى ميادين الفن الثلاثة ، الشعر والتصوير والموسيقى . وكان هدفها دراسة تذوق الجمال فى هذه الفنون الثلاثة عند الأشخاص المختلفين فى الذكاء وفى العمر وفى الجنس وفى الشخصية ، ومحاولة تحديد العلاقة بين تذوق الجمال وبين كل اختلاف من هذه الاختلافات .

* * *

ونبدأ بالبحوث الخاصة بالعلاقة بين تذوق الجمال وبين الذكاء . فقد أجرى بحث على مجموعة كبيرة من الطلاب فى انجلترا ، طلب منهم فى هذا البحث أن يبدوا رأيهم فى مقطوعات من الشعر التقليدى عرضت عليهم لقياس تذوقهم للجمال . وكان الباحث قد أجرى عليهم قبل ذلك اختباراً للذكاء . فلما قورنت نتائج اختبار التذوق الفنى للشعر ، بنتائج اختبار الذكاء وجد أن الارتباط بين الأثنين ٠,٦٣ وهو ارتباط عال يعنى أنه كلما كان الشخص ذكياً ، كان قادراً على تذوق جمال الشعر ، والتمييز بين جيدة ورديئة .

فلما أجرى مثل هذا البحث على نفس الطلاب لدراسة تذوقهم لفن التصوير ، ثم تذوقهم لفن الموسيقى ، وعلاقة كل من تذوق هذين الفنين بالذكاء ، وجد أن الارتباط بين تذوق فن التصوير وبين الذكاء ٠,٣١ وهو أقل كثيراً من الارتباط بين تذوق الشعر وبين الذكاء . كما وجد أن الارتباط فيما يختص بالموسيقى ٠,٢٢ فحسب وهو أقل ارتباط فى الفنون الثلاثة .

معنى ذلك أن الارتباط بين الذكاء وبين تذوق الفن يبلغ أقصاه فى فن الشعر ، وتفسير ذلك يسير . فادة الشعر أفكار فى ألفاظ ، وفهم العلاقة بين الأفكار عامل أساسى فى الذكاء . والدليل على صواب هذا التفسير ، أنه فى بحث آخر لما أجرى اختبار ذكاء ذى شقين ، شق يقيس القـدرة اللفظية ، وشق يقيس القـدرة العددية ، وهما القدرتان الأساسيتان فى الذكاء ، وجد أن الارتباط بين تذوق الشعر وبين نتيجة الاختبار عامة بشقيه ٠,٣٥ فلما قيس الارتباط بين نتيجة تذوق الشعر وبين نتيجة الشق الخاص بالقدرة اللفظية من الاختبار ، وجد أن الارتباط فى هذه الحالة قد ارتفع إلى ٠,٦٣ فالقدرة اللفظية إذن هى العامل المسئول عن زيادة الارتباط بين التذوق الفنى وبين الذكاء فى فن الشعر دون الفنين الآخرين .

ومما وجد أن له علاقة بالذكاء كذلك ، الطريقة التى يفهم بها الشخص الشعر ويتذوقه . ففى بحث أجرى على طلاب جامعة كولمبيا فى أمريكا ، اتضح أن الذين تكفيهم القراءة الصامتة لكى يفهموا الشعر ويتذوقوه ، هم أكثر ذكاء ممن يحتاجون عرضاً مقروءاً بصوت عال للشعر المطلوب تذوقه .

التذوق الفنى والتقبل الفكرى

وهناك اختلافات أخرى بين الأفراد فى تذوق الجمال الفنى ، إلا أن هذه الاختلافات لا يفسرها الذكاء أو التعلم وحدهما ، وإنما يدخل فيها عامل التحمس للعواطف والقيم الخلقية المتضمنة فى القصيدة مثلا ، وهذا يسوقنا إلى موضوع تقبل الأفكار الواردة فى القصيدة أو رفضها ، وعلاقة التقبل

والرفض بالتذوق الفنى لها . وقد أجرى بحث على مجموعة من الخريجين فى انجلترا للتحقق من هذه العلاقة بين تقبـل الأفكار ، وبين تذوق الشعر . وكانت العينة ممثلة للرجال والنســاء ، ولخريجى الآداب والعلوم . وجاءت نتيجة البحث تقرر أن بعض الأشخاص يميز بين الشعر كعمل فنى وبين الأفكار التى يحويها . لكن تبين كذلك بوجه عام ، أن تذوق الشعر يقتضى تقبل الأفكار المتضمنة فيه ، سواء كانت دينية أو اجتماعية أو سياسية . صحيح أن البعض كان يستطيع تذوق الشعر واستحسانه رغم تضمنه لأفكار تعارض وجهة نظره الخاصة ، لكن وجد أن التذوق العبقرى للشعر ، يقتضى أن يكون الشخص خالياً من كل صراع عقلى وهو يتذوق القصيدة.

فهذه التجربة تبين لنا إذن أن المتذوق للشعر لا بد أن يتقبل ولو موقتاً وجهة نظر الشاعر حتى يستطيع تذوق شعره . وأن هناك اختلافات بين الأفراد فى القدرة على هذا التقبل وأن هذه الاختلافات تتدرج بهم من شخص يستطيع أن يخضع نفسه لتأثير الفن السحرى حتى ليتقبل الأوهام والخيالات على أنها حقائق ، فى حالة اندماجه فى الإنتاج الفنى كمسرحية مثلا ، تتدرج هذه الاختلافات بالأفراد من هذا المستوى إلى مستوى الصراع العقلى الشديد الذى ينشأ عن مواجهة العمل الفنى بأفكار جامدة مسيطرة ، تأبى أن تفسح الطريق لغيرها ، ولو فى ساعة متعة فنية تخاطب الذوق والإحساس بالجمال .

فارق السن وفارق الجنس

من الفروق الفرديه التى بحث أثرها فى التذوق الفنى ، فارق السن وفارق الجنس . وهذه تجربة أجراها العالم الانجليزى اول Eppel على سمائة شخص ، نصفهم من الأناث والنصف الآخر من الذكور ، وتتراوح أعمارهم بين ١٣ ، ٣٠ سنة . كانت مادة الاختبار التى قدمت إلى هذه المجموعة ، قصائد منتقاة من الشعر ، منها الغامض المعقد ، ومنها الواضح البسيط ، وقد اختارتها وقررت وضوح الواضح منها وغموض الغامض ، لجنة من أساتذة الأدب الإنجليزى والشعراء . كذلك قامت هذه اللجنة بالإشراف على وضع اختبار فى الشعر ، يعرض على المختبرين بيتاً من كل قصيدة ، ويطلب منهم أن يختاروا الأبيات التى تكمله من بين ثلاث مجموعات من الأبيات وضعت ليتم اختيار الأبيات المكملة من بينها .

كان من نتائج هذا البحث ، أن وجد أن الاختيار الصحيح لما يكمل البيت فى القصيدة ، يتزايد مع تقدم العمر . كما كان يتزايد مع ارتفاع درجة الذكاء . كما وجد أن درجات الإناث فى هذا الاختبار أعلى من درجات الذكور . أما بالنسبة للشعر الغامض والشعر الصريح الواضح ، فقد فضل الجميع الشعر الغامض على الشعر الصريح ، فيما عدا مجموعة المراهقة المبكرة التى اختـارت الشعر الصريح . كذلك مما كشفه هذا البحث ، أن تفضيل شعر الطبيعة على شعر العلاقات الإنسانية ، يقل مع تقدم العمر ، أى كلما تقدم العمر زاد تفضيل الشخص للشعر الذى يتعرض للعلاقات الإنسانية على الشعر الذى يصف الطبيعة .

أما فيما يختص بفن التصوير ، فقد أظهر أحد البحوث التى أجريت على طلاب وطالبات معهد موسيقى ، تعمد الباحث أن يختار عينته منه ليضمن توفر قدر من التذوق الفنى ، أظهر هذا البحث أن الإناث يجذبهم إلى الصورة لونها أكثر من شكلها ، أما الذكور فيجذبهم الشكل فى الصورة أكثر من اللون . فقد لفت شكل الصورة نظر ٦٩٪ من الذكور ، ولم يلفت من نظر الإناث سوى ٤٧٪ .

فاذا انتقلنا إلى الطابع أو المزاج الشخصي وأثره على تذوق الجمال ، وجدنا نوعين من البحوث ، بحوث قامت على أساس بحوث نفسية سابقة أدت إلى تقسيم الأشخاص إلى أنواع معينة من الشخصية ، مثل النوع المنطوى والنوع المنبسط ، كما حددهما «يونج» . وفى هذه الحالة كان على البحوث المتصلة بالتذوق الفنى ، أن تدرس استجابة كل نوع من هذين النوعين للعمل الفنى . وقد وجد فيما يختص بتذوق الشعر عند كل من هذين النوعين ،

أن المنطوى يفضل الشعر الغامض المعقد بينما المنبسط يفضل الشعر الصريح البسيط . كذلك وجد أن المنطوى كان يستغرق وقتاً أطول من المنبسط فى إصدار حكمه على الشعر .

أما النوع الآخر من البحوث ، فكان يبدأ بدراسة استجابات الأشخاص المختلفين للعمل الفنى ، ثم يصنف هذه الاستجابات التى تمثل اتجاهات معينة عند الأشخاص ، أو وقفات خاصة يقفها كل شخص من العمل الفنى ، وربما حاول الباحث فى هذا النوع من البحوث أن يضع تصنيفاً للأشخاص على أساس تصنيف وجهات نظرهم كما فعل الباحث الإنجليزى «بوله» Bullough الذى تقدم بحثه فيما يلى :

قام «بوله» بهذا البحث فى الأصل على استجابة مجموعة كبيرة من الأشخاص للألوان . وتمكن من أن يقسم الأشخاص فى استجاباتهم للألوان وتذوقهم لها إلى أنواع . ثم كرر هذا البحث على استجاباتهم للموسيقى ثم للشعر ، وتوصل إلى نفس النتائج بحيث يمكن أن نقول إن أنواع الاستجابات التى توصل إليها ، أو أنواع الأشخاص التى ميزها على هذا الأساس ، هى أنواع الاستجابات وأنواع الأشخاص بالنسبة للفنون جميعاً ، وليس بالنسبة للألوان أو لفن التصوير فحسب .

قسم «بوله» الأشخاص على أساس طريقة نظرتهم إلى اللون فى الصورة الفنية ، ثم عمم هذا التقسيم على سائر الفنون بعد بحوث مماثلة عليها ، قسم الأشخاص إلى أربعة أنواع :

نوع موضوعى ينظر إلى اللون نظرة موضوعية فيراه جميلا لأنه غزير أو نقى أو مضىء ، أو يراه قبيحاً لأنه باهت أو مائع أو معتم . فانتباه الشخص هنا مركز على اللون نفسه وعلى قيمته كلون .

هذا النوع من الناس يتخذ موقفاً عقلياً نافذاً نحو الألوان أكثر مما يتخذ موقفاً انفعالياً .

والأشخاص من هذا النوع معرضون لكراهية الألوان أكثر من غيرهم . إنهم لا يستطيعون أن يكونوا علاقة ودية مع الألوان ، ونادرا مايكون عندهم تفضيل واضح لألوان معينة على غيرها من الألوان . إلا أنهم عادة يكونون معايير ثابتة يبنون عليها أحكامهم إزاء الألوان .

والنوع الثانى الذى يسميه «بوله» النوع الفسيولوجى هو النوع الذى ينظر إلى اللون من وجهة نظر حسية فسيولوجية ، فيجد أن اللون جميل ممتع لأنه يهدئ الأعصاب أو لأنه مثير أو لأنه يدفىء أو يبرد . كما يجد اللون رديئاً لأنه مقبض أو حار أكثر من اللازم أو فيه برودة شديدة .

فالشخص من هذا النوع يركز انتباهه فى أثر اللون على نفسه أو على حسه بوجه خاص .

الأشخاص من هذا النوع حساسون لصفات اللون المثيرة والمهدئة ، الباعثة للدفء ، والناقلة للبرودة ، ولذلك كثيراً ما نجدهم يفضلون اللون الأحمر أو الأخضر تبعاً لرغبتهم فى الإثارة أو فى التهدئة وقدلوحظ أن أحد الأشخاص من هذا النوع انتابته رعشة بالفعل حينما رأى أزرق بارداً .

هذا النوع من النـــاس يكون أكثر تذوقاً للألوان من النوع الموضوعى . لكنه ليس أكثر تقييماً لها . فالتقييم الجمالى للألوان يقل كلما كان الانتباه مبعداً عن اللون نفسه إلى أثر اللون على المشاهد .

والنوع الثالث من الأشخاص هو النوع الارتباطى ، أى الذى يكون حكمه على اللون مبنياً على ما يثيره هذا اللون عنده من ارتباطات وذكريات . والأشخاص من هذا النوع ينقسمون قسمين ، قسم يربط بين اللون وبين الشىء المرتبط به ربطاً تاماً ويمزجهما الواحد بالآخر ، وقسم ثان لا يربط بين اللون وبين الشىء المرتبط به هذا الربط التام ، بل يكون فى ارتباطه تباعد بين الطرفين . والناس من هذا النوع قليلون ، أقل كثيراً من الناس ذوى الاتجاه الفسيولوجى . ويختلف اللون الذى يفضلونه باختلاف نوع الارتباطات التى يرتبط بها اللون . فمثلا من يذكرون الطبيعة كثيراً يحبون اللون الأخضر . والسيدة التى تفكر فى ثيابها كثيراً تفضل اللون الذى تحب أن تلبسه والذى يليق لها . ومما لاحظه الباحث أن السيدات يكن فى الغالب من هذا النوع .

وأخيراً النوع الرابع ، وينظر إلى اللون من حيث تأثيره على طبيعته الشخصية ، ويخلع هذه الطبيعة على الألوان . فيعجب باللون لأنه مطمئن ، صادق أو لأنه مواس أو حافز ، وينفر من اللون لأنه عدوانى أو خداع أو صارم أو عنيد . والأشخاص من هذا النوع قليلون كذلك ، لم يتجاوزوا ٨٪ من مجموع العينة فى البحث .

ويتميز الشخص من هذا النوع على الشخص الموضوعى بأنه أكثر تذوقاً للألوان . فعنده تحل المشاركة الوجدانية محل النقد . ولذلك نجده يخلع سمات إنسانية على الألوان ، يمزج بين اللون وبين سماته وحالاته النفسية ، فيرى اللون مرحاً أو حزيناً .

ومن هنا تختلط الأمر علينا أحياناً فى التمييز بين أفراد هذا النوع وبين أفراد النوع الفسيولوجى ويرجع هذا الخلط إلى صعوبة التمييز بين من يحكم على اللون نفسه بأنه مرح وبين من يرى أنه يبعث المرح فى نفسه . الشخص الأول من نوع يخلع صفته على اللون ويوحد بين نفسه وبين اللون ، بينما الثانى يفصل بين الأثنين ويرى أن اللون كشىء خارجى مستقل يبعث الفرح فى نفسه ، وهذا هو النوع الفسيولوجى . ولذلك كان الباحث فى بحثه هذا يطلب من الشخص أن يحدد ما يعنيه بقوله مرح أو حزين عن اللون .

والأشخاص عادة لا تقتصر استجاباتهم على الاستجابة التى تميز نوعاً واحداً من هذه الأنواع ، وإنما هم يستجيبون بكل هذه الاستجابات ، إلا أن نوعاً منها هو الذى يغلب عليهم ويجعلهم ينتمون إلى فئته .

فاذا سألنا : أى نوع من هذه الأنواع الأربعة يمثل أعلى مستوى من حيث القيمة الفنية ؟ أجاب « بوله Bullough » بأنه النوع الرابع الذى ينقل طابع الإنسان إلى اللون ، ويمزج العمل الفنى بالذات مزجاً تاماً ، بحيث يعطيه صفات ذاته ويتقمص هو صفاته الجمالية . فهذا النوع يتذوق الفن تذوقاً مخلصاً ، وإن كان ليس من الضرورى أن يكون هذا التذوق مبنياً على مهارة فنية .

يلى هذا النوع من حيث القيمة الفنية ، النوع الارتباطى الممتزج ، أى الذى يمزج بين الفن وبين ما يستدعيه فى النفس ربطاً تاماً .

ثم يأتى بعد ذلك النوع الموضوعى ، الذى يركز انتباهه فى اللون نفسه وفى صفات هذا اللون . وعلى الرغم من أن هذا النوع يكون أفراده من ذوى المهارة الفنية ، إلا أنه يصاحب نظرة هذا النوع إلى

الفن اتجاه نقدى محايد تجعله لا يصل إلى أعلى المستويات من حيث القيمة الفنية .

وفى المرتبة الرابعة يأتى النوع الارتباطى غير الممتزج أى الذى لا يمزج بين الفن وبين ما يستدعيه فى النفس ربطاً تاماً .

وأخيراً فى المرتبة الخامسة يأتى النوع الفسيولوجى الذى يتجه تفكير الشخص فيه إلى متعته فحسب ، ومتعته الحسية بوجه خاص .

وماذا عن الفن الحديث ؟

والآن ننتقل إلى هذا السؤال الكبير ، الشغل الشاغل لأهل الفن ولذواقة الفن هذه الأيام : ماذا عن الفن الحديث ؟ وما هى استجابة الناس له ؟ هل يفهمونه ؟ هل يتذوقونه ؟ هل يجدون فيه جمالا ؟ وأين موضع الجمال فيه ؟

أذكر أولا بعضاً من نتائج البحوث التى أجريت فى فن التصوير . وجد أنه بالنسبة للتصوير الحديث ، تماماً كما وجد بالنسبة للتصوير التقليدى ، أن بعض الأشخاص يجذبهم اللون فى الصورة أكثر من الشكل ، والبعض الآخر يجذبهم الشكل أكثر من اللون . وأن الإناث يميلون إلى اللون أكثر من الشكل والذكور يميلون إلى الشكل أكثر من اللون . أما الجديد بالنسبة للفن الحديث فى التصوير ، فهو أن من كانوا يحكمون بجمال اللوحة ، كانوا يستندون فى حكمهم هذا على اللون . أى يرون أنها جميلة لألوانها . أما من كانوا يحكمون بقبح اللوحة ، فكانوا يستندون إلى الشكل . يقولون مثلا : هى قبيحة لأنها ليس لها شكل منتظم ، أو ليس فيها تكوين ، أو ليس لها طابع خاص .

كذلك وجد بالنسبة لفن التصوير الحديث أن معظم الاستجابات تنصب على اللون دون الشكل . فقد وجد أن نسبة من يحكمون على اللون فى الصورة تتراوح بين ٨٠٪ و ٦٥٪ من أفراد العينة .

فاذا انتقلنا إلى الشعر الحديث ، أذكر بحثين من البحوث التى أجريت بشأنه .

أجرى البحث الأول من هذه البحوث على خريجى جامعة « برمنجهام » لمعرفة أثر الشعر الحديث فى نفوسهم ورأيهم فيه . وكان نصف أفراد العينة من الخريجين من قسم الأدب الإنجليزى مع مرتبة الشرف ، والنصف الآخر من الخريجين مع مرتبة الشرف كذلك من أقسام أخرى . وكانت المادة التى عرضت عليهم ثلاث قصائد من الشعر الحديث . كانت القصائد تقرأ على الخريجين ثم توجه إليهم مجموعة من الأسئلة عن كل قصيدة ، مثل :

هل تميل إلى هذه القصيدة كثيراً أو قليلا أو لا تميل إليها أبداً ؟ ولماذا ؟

هل تكره هذه القصيدة كثيراً أو قليلا ولماذا ؟

هل تجد أى جمال فى هذه القصيدة ؟ عين موضع الجمال فيها .

أما البحث الثانى فقد أجرى على خريجين من جامعة لندن ، وكان مماثلا للبحث الأول فيما عدا اختلافات بسيطة فى العينة وفى الأسئلة .

فبالنسبة للعينة كان الخريجون جميعاً من قسم الأدب الإنجليزى مع مرتبة الشرف .

أما الاختلاف فى الأسئلة ، فهو حذف كل إشارة تشير إلى الجمال فى الأسئلة ، وقد تعمد الباحث هذا الحذف لكل ما يشير إلى الجمال .

وجاءت نتائج البحثين بمعلومات كثيرة فيما يختص برأى الدارسين للأدب ، والمثقفين عموماً فى الشعر الحديث ، ألخص من هذه المعلومات أهمها :

لم تظهر أى علامة من علامات الرفض للشعر الحديث ، ولم يشر أحد أى إشارة إلى أنه ليس شعراً .

ولم تبدر أى شكوى تدل على أنه غير مفهوم عند خريجى جامعة برمنجهام ، وإن كان بعض خريجى جامعة لندن أبدوا عدم الفهم له ، لكن ذلك لم يؤثر كثيراً على ميلهم إليه .

إن الخريجين لم ينقسموا قسمين محددين ، قسم يحب هذا الشعر وقسم يكرهه ، فما من شخص كره القصائد الثلاث كلها وإنما كان يكره واحدة ويحب الأخرين .

فيما يختص بالجمال ، ذكر ٤٠٪ فقط من خريجى برمنجهام أنهم وجدوا جمالا فى قصائد الشعر الحديث . من هؤلاء ٣٢٪ ركزوا هذا الجمال فى قصيدة واحدة . هذا بالرغم من أن أسئلة خريجى برمنجهام تعمد الباحث أن يوحى إليهم فيها بفكرة الجمال .

أما بالنسبة لخريجى جامعة لندن ، وقد تعمد الباحث ألا يشير إلى الجمال فى أسئلتهم ، فقد ذكر الجمال منهم ٢٠٪ فقط ، وركزوه جميعاً فى قصيدة واحدة .

وفيما يختص بالجمال أثبتت بحوث أخرى كذلك غير هذا البحث ، فى الفن الحديث ، أن الجمال والمتعة الفنية ليسا شيئاً واحداً ، فكثير من الأفراد كانوا لا يجدون الفن الحديث جميلا ، لكنهم كانوا يقررون أنهم رغم ذلك يجدونه ممتعاً .

* * *

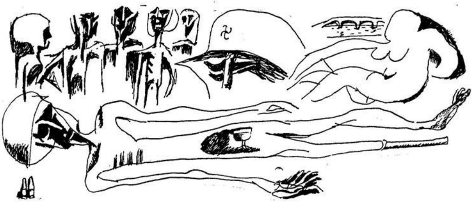
وبعد ، هذا عرض سريع لنماذج من بحوث علم النفس اليوم فى الفن ، كل ما أرجو من هذا العرض أن أكون قد بينت اتجاه هذه البحوث وأشرت إلى بعض نتائجها ، وأحس القارئ بنتيجة هامة ، هى أن مثل هذه البحوث اليوم تتطلب تعاون عالم النفس والناقد والفنان والإحصائى ، حتى تستطيع أن تقول شيئاً .

منيرة حلمى

عصر إليوت :



بعد وفاة الشاعر والناقد الإنجليزى المشهور ت . س . اليوت ، صدرت الطبعة الثانية من المجلد الضخم « مختصر تاريخ الأدب الإنجليزى » الذى يصدر عن جامعة كيمبردج ، ويشرف على تحريره جورج سمبسون . وقد صدرت هذه الطبعة محتوية على فصل جديد بعنوان « عصر إليوت » كتبه الناقد الإنجليزى ل . س . تشرشل . وبهذا الفصل أمكن للمجلد أن يغطى الحركة الأدبية فى النصف الأول من القرن العشرين ، وهى الفترة التى تزعمها إليوت تزعماً كاملا ، تزعمها شاعراً يعبر عن روح عصره ويصور محنة الحضارة الأوروبية بعد الحرب العالمية ، وتزعمها ناقداً يطور مفهوم النقد الأدبى بنظريته المشهورة عن المعادل الموضوعى ، وبرياسته لتحرير مجلة « المحك » أكبر مجلة نقدية منذ عام ١٩٢٢ حتى مطلع الحرب العالمية الثانية ، وأخيراً بإدارته لدار فابر وفابر للنشر . والواقع أن مجلد « مختصر تاريخ الأدب الإنجليزى » يعتبر أبرز وأوفى دليل لهذا الأدب يقع فى مجلد واحد .



● « نحن الجيل الذى ليس له وداع ، لايمكننا أن نعيش وداعا ، بل ليس لنا الحق فى ذلك ، لأن قلبنا المشرد تحدث له أثناء ضلال أقدامنا وداعات لانهاية لها ... » .

● نحن نريد فى الفن بالذات شباباً يتخذ لنفسه من المشاكل كلها موقفاً خاصاً ، شبابا شجاعاً واقعياً ، نريد شبابا بعيداً عن الرومانتيكية ، قريبا من الواقع . » .

● يريد بورشرت نفسه أن يكون صورة للحياة ، للوجود ، للواقع ، والحياة عنده أدنى من العدم ، الحياة عنده بلا وحدة ولا انسجام ، وإذا كان هذا هو أمرها ، فمن العبث أن نبحث فيها عن قيم جمالية من نوع الجميل أو اللطيف أو المنسجم » .

أدب ونقد

بورشرت والجيل الألمانى الضائع

دكتور مصطفى ماهر

في ٢٢ سبتمبر عام ١٩٤٧ نقلت عربة المرضى الملحقة بقطار ألمانيا سويسرا شاباً عليلا ، شاحب اللون ، غائر العينين ، لا يقوى على الحركة ، ولا يكاد يقدر على الكلام ، من هامبورج إلى بازل . وتلقفته فى محطة بازل سيارة الإسعاف وحملته إلى مستشفى كلارا . وفى ٢٠ نوفمبر من العام نفسه ردت إدارة المستشفى الزائرين فقد مات المريض فى الساعة التاسعة من صباح ذلك اليوم ، المريض ڤولفجانج بورشرت :

ڤولفجانج بورشرت اسم كان الناس قد سمعوه عام ١٩٣٨ فلم يحفلوا به ، وما أكثر ما يسمع الناس من أسماء أدباء مبتدئين وممثلين ناشئين فلا يحفلون بها ، ثم تذكروه عام ١٩٤٧ عندما انطلق إلى سماء الشهرة على صاروخ اسمه « فى الخارج أمام الباب » ، عبارة عن تمثيلية اذاعية تحولت فيما بعد إلى ، مسرحية قبيحة ، أليمة ، بشعة ، ولكنها صادقة حقيقية أمينة ، تصور الجيل الألمانى الذى رفعه الأمل إلى أعلى قمة ، وهوت به الهزيمة إلى أعمق هوة ، جيلا بلا وداع ، فى حياة أدنى من العدم ، فوقف وسط الخرائب والرمم ذليلا متهالكا ، أمام أبواب موصدة .

صورة جيل

كتب ڤولفجانج بورشرت فى سنتين ، من نهاية الحرب إلى نهايته هو ، بسرعة من يسابق الموت وحرارة من يصارع الحمى ، قصة جيل ، جيل عرفه بأنه « جيل بلا وداع » . و « جيل بلا وداع » عنوان قصة نصفها على الأقل تصوير لأحداث من حياته نعرفها معرفة لا يتسرب إليها الشك . فهذا الجيل هو بورشرت وعلى يمينه أصفار كثيرة :

نحن الجيل الذى لا رباط له ولا عمق . عمقنا هوة سحيقة . نحن الجيل الذى ليس له حظ ، ليس له وطن ، ليس له وداع . شمسنا ضيقة ، حبنا قسوة ، شبابنا بلا شباب . ونحن الجيل الذى ليس له حد ، ليس له حابس ولا حام ، الجيل الذى



قذف به من ركن الطفولة إلى الدنيا فاحتقره لذلك أولئك الذين أعدوها له .

وليس معنا إله يسند قلبنا إذا ما التفت حوله رياح هذه الدنيا عاصفة . وهكذا فنحن الجيل الذى ليس له إله ، لأننا الجيل الذى ليس له رباط ، ليس له ماض ، ليس له تقدير :

ورياح هذه الدنيا التى حولت أقدامنا وقلوبنا إلى مشردين يسيرون على شوارع حارة ملتهبة ومغطاة بالثلج قدر ارتفاع قامة الإنسان ، جعلتنا جيلا بلا وداع .

نحن الجيل الذى ليس له وداع . لا يمكننا أن نعيش وداعاً ، بل ليس لنا الحق فى ذلك ، لأن قلبنا المشرد تحـــدث له أثناء ضلال أقدامنـــا وداعات لا نهاية لها . . .

فى الخارج أمام الباب

ويضع بورشرت فى مسرحيته « فى الخارج ، أمام الباب » هذا الجيل ممثلا فى شخصية « بكمن » فى وسط الحياة ويجعله يحاول أن يفعل شيئاً . فالمسرحية هى باختصار مسرحية محاولة جيل « بكمن » ، جيل بورشرت ، فعل شيء ، وسط حوساة فقدت قيمها



ومعاييرها وتوازنها وأصبحت « أدنى من العدم » .

والمسرحية لا تنقسم إلى فصول ، بل تنقسم إلى مشاهد عددها خمسة ، وتسبق المشاهد مقدمتان : تمهيد ، وحلم . المسرحية كلها تدور فى جو قاتم ، عالياً فى الليل الدامس ، فى الرطوبة ، فى البرودة ، فى مناظر كئيبة رهيبة فظيعة .

والتمهيد عبارة عن حوار بين الحانوتى والرب والموت ، وهو ينقل القارئ أو المشاهد بدفعة واحدة إلى تلك الحياة الغريبة : الحانوتى لا يهدأ لحظة لأن الموتى كثيرون كالذباب ، نعم كالذباب لأنهم بشر لا أهمية له ولا وزن ، وأى أهمية وأى وزن يمكن أن يكون لكائن يرمى نفسه من فوق الكوبرى إلى جوف نهر الألبة فيختفى تماماً ولا يبقى منه سوى فقاعات ، سوى دوائر ترتسم على صفحة الماء لحظة ثم تتوارى إلى الأبد ؟

حوار الحانوتى يجرى فى منظر عنيف : رياح عاصفة ، ترامات صاخبة ، مومسات فى النوافذ ، وموتى كالذباب . فى هذا المنظر يجد الحانوتى الرب آسفاً لأن الناس قد كفروا به ، ولأنه لذلك لا يستطيع أن يغير شيئاً ، « الناس يطلقون الرصاص على أنفسهم ، يشنقون أنفسهم ، يغرقون أنفسهم ، يقتلون أنفسهم اليوم مائة . غدا مائة ألف ، وأنا ، أنا لا أستطيع تغيير الحال .

أما الموت فيقف موقفاً آخر . الموت هو « الرب الجديد » . والرب يعترف له بهذا : « أنت الرب الجديد. يؤمنون بك ويحبونك ويخافونك . وليس هناك من يكفر بك ، أو يستطيع إنكارك » .

ولا يظهر الموت فى صورته القديمة التى نعرفها لم يعد هيكلا عظمياً نحيفاً أجوف . لقد أصبح الآن بدينا سمينا مكتنزا . وكيف لا ، ألم تتعاقب الحروب فى هذا القرن فأتت على الملايين ؟ ألم تقدم الحروب الهائلة للموت ما لم يعهد من الطعام ؟ لقد التهم الموت من البشر أكثر من طاقته حتى صار لا يكف عن التجشؤ .

وينتهى التمهيد ويبدأ الحلم بانصراف الرب ، وظهور قادم ، إنسان من هؤلاء الكثيرين ، واحد من الأعداد العديدة . ويظهر نهر الألبة على هيئة شخص يتحدث إلى هذا المجهول ، إلى بكمن ، الذى ألقى بنفسه إليه لينتحر ، لينام ، ليرتاح ، ليغفو غفوة لمدة عشرة آلاف ليلة .

بكمن ترك الحياة وأبى أن يعود إليها ، لأسباب ثلاثة : سرير ، ساق ، خبز . أما السرير فسريره الذى وجد فيه رجلا آخر مع امرأته ، وأما الساق فساقه التى يبست فى الحرب وظلت تذكره بمسئوليته ، وأما الخبز ، فهو ذلك الشيء الذى يتوق إليه ولا يجده .

ولكن النهر يرفض قبول بكمن فيمن يبتلعهم من المنتحرين ، ويعنفه قائلا له : « أريد أن أقول لك شيئا ، أقول لك شيئا بصوت منخفض ، فى أذنك ، تعال هنا : أنا أتبرز على انتحارك ! .

ويأمر النهر باخراجه إلى الرمل حتى يحاول مرة أخرى .

ويبدأ المشهد الأول من مسرحية الرجل الذى يحمله النهر على محاولة التكيف مع الدنيا ، محاولة البحث عن طريق . والمشهد الأول يجسم محاولة الرجوع إلى الدنيا عن طريق فتاة .

من هو بكمن ؟ بكمن شاب فى الخامسة والعشرين من عمره ، ليس له من خبرة فى الدنيا إلا الحرب التى اشترك فيها بضع سنوات ، فى روسيا . نظره ضعيف ، لا يرى بعينيه المجردتين إلا ضباباً ، وليس لديه نظارة ، ولكنه يستعين على الابصار بمنظار من بقايا الحرب ، كان الجيش يسلمه لضعاف النظر حتى يستطيعوا القيام بمهماتهم . منظار قبيح المنظر ، يثير التهكم ويضفى عليه منظراً هزأة . شعره قصير كالفرشاة . يعرج لأنه يعتمد على ساق واحدة . أما الساق الأخرى فقد تركها فى الحرب ، كان وقتها فى روسيا ، على الجبهة ، وتلقى أمراً بأن يصمد هو ورجاله . وتلقى تكليفاً بخوله مسئولية تحريك جنوده فى عملية استكشاف . وأصابه ما أصابه ، وسقط نفر من رجاله . وحلت الهزيمة ، فعاد . فلما عاد وجد ابنه قد مات ، ووجد امرأته مع غيره ، ووجد معدته خاوية تطلب المستحيل . فسار إلى الهاوية ، متعباً ، خائر القوى ، لا يقوى على النوم ، لأنه كلما نام سمع صوت الضحايا والأرامل واليتامى والعجائز والصبايا يطالبه بما تحمل مسئوليته فى الحرب .

الدنيا فى نظره ليل دامس : دنيا الجوع ، دنيا البرد ، الناس تبرموا من الرب فانصرف عنهم . والناس كانوا ذات مـرة موجودين ، أما الآن فالموجود منهم بقية . والبقية الباقية تنقسم فى نظر بكمن إلى نوعين نوع « لابس » متدفىء فظ ، غليظ القلب ، ساخر سخرية مميتة ، خان الحقيقة والمثل فعاش عيشة ظاهرها الهدوء والنعمة ، ونوع عريان ، جوعان ، بردان ، يتألم لأنه يتمسك بالحقيقة والمثل ، ويريد الهدوء ،

ويكمن فى الحياة يمثل شخصية « القائل لا » ، شخصية المتشائم . وأمامه فى المسرحية ، فى الحياة ، شخص يقول نعم ، حيث يقول بكمن لا ، شخص متفائل ، يسميه بورشرت بكل بساطة « الآخر » ، ويصفه بأنه هو « الذى يضحك عندما تبكى الذى يحثك عندما تكل ، الذى يرى ما بالشر من خير الذى يرى الصباح المضىء وسط الظلام الدامس ، انه ذلك الذى يؤمن ويحب ويضحك ، ويجيب » . هذا الآخر يظهر لبكمن فى كل لحظة من لحظات فشله واعتقاده أن الطريق قد انتهت ، فيقوى عزيمته ويرشده إلى طريق أخرى .

قلنا إن المشهد الأول هو محاولة الخلاص عن طريق المرأة . فمن هى هذه المرأة ؟ هذه المرأة ، هى « بنت » ، هى كائن ذو ساقين ، يلبس جونلة ، له صدر ، له خصائل طويلة ، وبشرة بيضاء ، ورائحة الأنثى ، له عنق فارع ، وعينان ، كائن له قدرة عجيبة تحول بؤس الرجل إلى روعة وعذوبة تارة ، وتزج بروعته وعذوبته إلى غياهب البؤس تارة أخرى .

هذه البنت ، مرت عليه وهو يرقد على شاطئ الألبة ، وعرضت عليه أن تأخذه إلى بيتها حتى تجفف ما ابتل منه ، وحتى تهيئ له الدفء . فأطاعها ، وتبعها إلى بيتها ذى الباب المفتوح الذى لا يقفل ، وسمعها تصفه بأنه سمكة .

ذو الساق الواحدة

وفى المشهد الثانى نرى بكمن ، السمكة ، غارقاً فى ملابس عملاق ، أعطتها اياه البنت ، وقالت له إنها ملابس زوجها ، ملابس من كان زوجها ، لأنه مفقود منذ واقعة ستالنجراد ، وربما

يكون قد مات من الجوع أو البرد أو ربما يكون قد بقى هناك . ويحس بكمن حرجاً من كلام البنت عن زوجها ، ويحاول أن يفهمها رأيه وحرجه من ارتداء ملابس رجل لم يمت وما زالت له عليها حقوق الزوجية . ولكن البنت لم تفهم هذه اللغة وطلبت إليه أن يقترب منها « فاننا مازلنا اليوم دافئين » .

وفجأة يدخل من الباب المفتوح عملاق أعرج يعتمد على عكازين ، يصفه بورشرت بأنه « كائن ذو ساق واحدة » ، ويرى بكمن فيوجه إليه هذا السؤال :

« ماذا تعمل هنا ؟ أنت ؟ فى ملابسى ؟ فى مكانى ؟ مع زوجتى ؟ » .

ويرد بكمن :

« وجهت بالأمس السؤال نفسه إلى الرجل الذى كان مع زوجتى . الذى كان فى قميصى . فى سريرى . سألته : ماذا تعمل هنا ؟ فرفع كتفيه وأنزلهما ثم قال : نعم ، ماذا أفعل هنا . كانت تلك إجابته . عندئذ أغلقت باب حجرة النوم ثانية . لا ، قبل ذلك أطفأت نور الحجرة ثانية . ثم وقفت فى الخارج » :

ويقترب ذو الساق الواحدة من بكمن ، فيتبين أنه يعرفه . فيناديه باسمه . ولكن بكمن يأبى أن يناديه أحد باسم ، لأنه قد تحول إلى شىء مثل المنضدة أو الكرسى ، وينصرف صارخاً : « لست بكمن ، ولا أريد أن أكون بكمن » :

وبكمن لا يريد أن يسمع اسمه ، لأنه كلما سمعه ، تذكر أيام الحرب ، أيام تلقى أمراً بأن يعطى أمراً لرجاله أن يتحركوا فنتج عن أمره موت نفر منهم وتحول موتهم كما بينا إلى صرخة فى ضميره ، يسمعها فتؤرقه وتمنع النوم عن عينيه ، صرخة تقول : بكمن .

هكذا فشلت محاولة الخلاص عن طريق المرأة : هكذا وقف بكمن فى الخارج ، على الطريق المؤدية إلى نهر الألبة ، إلى النهاية : فيظهر له « الآخر » ويحثه على ترك طريق الألبة ومحاولة طريق أخرى :

وتتبلور المشكلة فى لفظة « المسئولية » . وهى تعنى بكل بساطة أن بكمن ألقى إلى باور ذى الساق الواحدة ، أيام كان ذا ساقين ، بالأمر الذى تلقاه من رئيسه وقال له : « يا جاويش باور ، عليك أن تحتفظ بموقعك إلى النهاية » . والآن يتساءل بكمن : « أأعيش وهناك إنسان بساق واحدة ، فقد الأخرى بسببى ؟ أأعيش وهناك ذو الساق الواحدة هذا لا يكف عن ترديد اسمى ؟ بلا انقطاع . بلا توقف : يقول اسمى تماماً كما يقول كلمة « قبر » » .

ويتبين « الآخر » من حديث بكمن أن المسئولية لا تقع عليه بل تقع على رئيسه الذى أصدر إليه الأمر ، ويقترح عليه أن يذهب إلى ذلك الرئيس ليعيد إليه المسئولية ، ويريح ضميره .

أعيد إليك المسئولية !

ويأتى المشهد الثالث المشهد ، الذى يجسم محاولة بكمن إعادة المسئولية إلى العقيد الذى أصدر إليه الأمر فى الجبهة :

شخصية العقيد هى ضد شخصية بكمن على خط مستقيم . العقيد رجل من « اللابسين » ، عنده طعام وشراب ودفء ، وبيت وفراش وثير وعائلة ، زوجة وأولاد . حتى أيام الحرب كان يعيش عيشة الرفاهية . العقيد رجل حرب قديم ، محترف الجندية ، لا يعرف من المبادئ والقيم إلا ما يوصله إلى رفاهيته . ويدخل عليه بكمن ويحدثه :

« المسئولية . هأنذا أعيد إليك المسئولية . هل نسيت الحكاية يا سيادة العقيد؟ هل نسيت يوم ١٤ فبراير ؟ عند جوردوك . كانت درجة البرودة ٤٢ تحت الصفر . عندما أتيت إلى موقعنا يا سيادة العقيد

وقلت : يا ضابط الصف بكمن . فصحت أنا : تمام يا فندم . فقلت وقد تجمد بخار نفسك على ياقتك الفراء فى شكل رذاذ ثليج — ما زلت أذكر هذا جيداً ، فقد كانت لديك ياقة من الفراء الجميل — قلت : يا ضابط الصف بكمن ، إننى أحملك مسئولية العشرين رجلا . عليكم أن تقوموا باستكشاف الغابة شرقى جورودوك وأن تأسروا بعض الأسرى إن أمكن ، واضح ؟ فقلت : تمام يا فندم . ثم انطلقنا واستكشفنا . وأنا — أنا كنت أحمـــل المسئولية . استكشفنا طوال الليل ، وفجأة دوت الطلقات ، وتبين لنا عندما عدنا إلى موقعنا أننا فقدنا أحد عشر رجلا ، وأنا كنت أحمل المسئولية : هذه هى الحكاية كلها ، يا سيدى العقيد . الآن انتهت الحرب ، وأريد أن أنام ، الآن أعيد إليك المسئولية ، لم أعد أريدها ، أعيد إليك المسئولية » :

ولكن العقيد لا يفهم كلام بكمن ، فهذا فى واد وذاك فى واد آخر . العقيد قام بمهمته أيام الحرب حسب مقتضات العمل ، وعاد بعد الحرب إلى الدنيا ويستأنف حياته ولا يحس فى ضميره شيئاً . أما بكمن فلا ينام ، لأن المسئولية فى نظره ليست كلمة فارغة يدفع الواحد بها الآخرين إلى الموت ، فاذا ماتوا انتهى كل شىء . ولوخز الضمير عند بكمن قصة حلم يراوده كلما أطبق جفنيه وحاول النوم ، صورة فريدة :

« هناك يقف رجل ويعزف على اكسلفون : يعزف إيقاعاً سريعاً سرعة جنونية . ويتصبب عرقاً ، الرجل ، لأنه بدين بدانة خارقة للعادة . وهو يعزف على اكسلفون ضخم . ولما كان الأكسلفون ضخماً ، فقد اضطر الرجل عند كل ضربة إلى التحرك بسرعة من ناحية إلى ناحية . ويعرق أثناء ذلك ، لأنه فعلا بدين جداً . ولكنه لا يتصبب عرقاً ، وهذا هو الغريب فى الأمر . أنه يتصبب دماً ، دماً ساخناً ذابخار قاتم اللون . والدم يجرى فى شريطين لونهما أحمر عريضين على جانبى بنطلونه ، فيبدو من بعيد كجنرال ! كجنرال بدين دموى . ولا بد أنه جنرال قديم عركته المعارك لأنه مبتور الذراعين : نعم ، وهو يعزف بذراعين صناعيتين طويلتين رفيعتين تشبهان ذراعى القنبلة اليدوية ، مصنوعتين من الخشب ولها حلقة من المعدن . لا بد أنه موسيقى فريد فى نوعه ، هذا الجنرال ، لأن الأجزاء الخشبية لأكسلفونه الهائل ليست من خشب ، لا ، صدقنى يا سيادة العقيد ، صدقنى ، إنها من العظم : صدقنى يا سيادة العقيد ، من العظام . . . نعم ليست من خشب ، بل من العظام ، عظام رائعة بيضاء : عظام جماجم ، عظام اللوح ، عظام الحوض . وعنده للنغمات العالية عظام الأذرع والسيقان . تليها عظام الضلوع . آلاف عديدة من الضلوع . وفى النهاية وفى أقصى نهاية الاكسلفون حيث أعلى النغمات ، عظيمات الأصابع والأقدام والأسنان . نعم الأسنان فى أقصى النهاية . هذا هو الاكسلفون الذى يعزف عليه الرجل البدين ذو شريطى الجنرال . أليس موسيقياً غريب الأطوار ، ذلك الجنرال ؟ : : : نعم ، ثم يبدأ الحلم . الآن فقط يبدأ الحلم . الجنرال يقف أمام اكسلفون من العظام البشرية ويقرع بذراعيه الصناعيتين مارشاً : مارش مجد بروسيا أو مارش بادنفايلر : وهو يعزف غالباً « دخول المصارعين » و « المحاربين القدماء » . هذه هى القطع التى كثيراً ما يعزفها . . . ثم يأتى هؤلاء ، يأتى المصارعون ، المحاربون القدماء . فينهضون من مقابر الجملة ، ولهم أنين دموى ذو رائحة كريهة تصعد حتى تصل إلى القمر الأبيض . والليالى تتصف بهذه الصفات نفسها . مريرة كبراز القطط . حمراء كشراب التوت البرى على قميص أبيض . الليالى تتصف بهذه الصفات ، حتى أننا لا نستطيع التنفس . حتى أننا كدنا نختنق ، لو لم يكن لنا فم للتقبيل ،

وخمر للشرب . حتى القمر ، القمر الأبيض ، تتصاعد رائحة الأنين الدموى ... عندما يأتى الموتى ، الموتى الملطخون ببقع شراب التوت البرى .. فى تلك الليالى التى يأتى فيها الموتى يبدو القمر أبيض اللون مريضاً . مثل بطن حامل أغرقت نفسها فى ترعة . القمر يبدو أبيض اللون فى تلك الأمسيات التى يأتى فيها الموتى ، ويتصاعد فيها الأنين الدموى لاذعاً مثل روث القطط حتى ينفذ إلى القمر الأبيض المستدير . دم . دم . ثم يهب هؤلاء من قبور الجملة ، بأربطة متعفنة ، وأزياء عسكرية دامية ، يهبون من المحيطات ، من القفار ، ويأتون من الغابات ، من الأطلال ، من المستنقعات ، سوداً متجمدين خضرا ، متآكلين . من القفر ينهضون ، بعين واحدة ، بلا أسنان ، بذراع واحدة ، بلا سيقان ، أحشاؤهم ممزقة ، بلا جماجم ، بلا أيادى ، مخرمين ، خائفين ، عميان . يأتون فى مد فظيع ، عددهم لا تقدير لحدوده ، عذابهم لا تقدير لحدوده . بحر الموتى الفظيع الذى لا ترى حدوده يتجاوز جسور قبوره ويتمدد عريضاً غليظاً كثيفاً عليلا دامياً حتى يتعدى الدنيا . وهنا يقول الجنرال ذو الشريطين الدمويين : يا ضابط الصف بكمن ، أنت تتلقى المسئولية . خذ الحضور ، عد . ثم أقف أنا أمام ملايين الهياكل العظمية الضاحكة ضحكة جوفاء ، أمام البقايا ، أمام حطام العظام ، أقف ومعى مسئوليتى . وآخذ الحضور . فآمرهم أن يعدوا . ولكن الأخوة لا يعدون . بل يهزون بفظاعة فكوكهم . ويأمر الجنرال بثنى الركب خمسين مرة . فتقرقع العظام النخرة وتصفر الرئات ، ولكن الأخوة لا يعدون ! أليس هذا تمرداً ! أليس هذا تمرداً ! تمرداً صريحاً ؟ ... لا يعدون مطلقاً بل يتجمعون ، هؤلاء المتعفنون ، ويكونون جوقات ، جوقات عديدة مرعدة ، مرعبة ، مكتومة الصوت . أتعلم ماذا كان صياحهم ؟ ... كانوا يصيحون : بكمن . يا ضابط الصف بكمن . دائماً ، يا ضابط الصف بكمن . ويزيد الصياح . ويقترب الصياح ، حيوانياً مثل صياح بعض الآلهة ، غريباً ، بارداً ، عملاقاً . ولا يزال الصياح ينمو ، ويهدر ، وينمو ويهدر ! ويصبح الصياح عظيما ، عظيما عظمة خانقة ، حتى أننى لا أقدر على التنفس . حينئذ أصيح أنا ، أنا أصرخ فى الليل . لأننى لا بد أن أصرخ ، بفظاعة ، أصرخ صراخاً فظيعاً . وهذا هو ما يوقظنى . كل ليلة . كل ليلة . كونشرتو اكسلفون العظام والجوقات كل ليلة ، والصرخة الفظيعة كل ليلة . ثم لا أستطيع العودة إلى النعاس ، لأننى أحمل المسئولية . لقد كنت أحمل المسئولية .. » .

هذه هى الصورة « القبيحة » ، « المرعبة » ، « البشعة » ، « المنفرة » للحرب الجنونية : القائد الكبير ، القائد الصغير ، الجنود .... القاتل الكبير ، القاتل الصغير ، القتلى .. المسئول الكبير ، المسئول الصغير ، ضحايا المسئولية .

ولكن محنة بكمن لا تؤثر على العقيد ، كذلك لا يؤثر فيه تصوير بكمن للأرامل واليتامى والعجائز والصبايا الذين يصرخون فيه طالبين الزوج أو الأب أو الابن أو الخطيب . بل إن العقيد ينفجر ضاحكاً ويصف حالة بكمن بأنها حالة « شاعر » أو « ممثل » وينصحه بأن يتجه إلى المسرح . وينصحه أن يبدأ بازالة ما علق به من غبار الحرب ، وبالاغتسال ، وبارتداء ملابس أخرى ، معطفاً من معاطفه مثلا ، ينصحه باختصار بأن « يصبح آدمياً » أولا .

« يصبح آدمياً » ! كلمة لمست أكثر جوانب بكمن حساسية . فراح يتساءل : أنا أصبح آدمياً ؟ نعم ، فماذا تكونون أنتم ؟ آدميين ؟ آدميين ؟ كيف ؟ ماذا ؟ ماذا ؟ هل أنتم آدميون ؟ نعم ؟ ! « ولكن العقيد لا يرد . ويظلم المكان ثم يضئ ، فيتبين العقيد وأهله أن بكمن قد هرب وسرق « خبزاً وخمراً » .

عاد بكمن إلى الشارع ، وازدرد الخبز ، وتجرع الخمر ، وأحس بأن الخمر أنقذت حياته وأغرقت عقله ، فسعى لينفذ نصيحة العقيد .

الخلاص عن طريق الفن

ويأتى المشهد الرابع . مشهد محاولة عودة الإنسان بكمن إلى الحياة عن طريق الفن . يذهب بكمن إلى ملهى من الملاهى الليلية ويتحدث مع المدير . فيلقى عليه المدير محاضرة فى الفن الحديث :

« نحن نريد فى الفن بالذات شبابا يتخذ لنفسه من المشاكل كلها موقفا خاصاً ، شبابا شجاعا ، واقعياً .. نريد شباباً بعيدا عن الرومانتيكية ، قريبا من الواقع ، شبابا متينا ينظر إلى النواحى المظلمة من الحياة نظرة جريئة ، شبابا مجرداً من العاطفية ، شبابا موضوعيا ، متصفا بالتأنى ، نريد شبابا ونريد جيلا يرى الدنيا ويحبها كما هى ، ويرفع راية الحقيقة ، جيلا لهمشروعات ، وله آراء ، وليس هناك ما يدعو إلى أن تكون هذه الآراء حكما عميقة ، كذلك لا ينبغى بحال من الأحوال أن تكون شيئا كاملا واضحا ناضجا . وانما ينبغى أن تكون صيحة ، صرخة من أعماق القلوب . ينبغى أن تكون تساؤلا ، أملا ، جوعا ... وينبغى أن يكون من أغنى من الشباب فى مطلع العمر ، شجعانا . فى الفن بالذات ! نحن فى حاجة إلى الطليعة التى تمثل وجه عصرنا الرومادى ، الحى ، المعذب » .

ولكن بكمن سرعان ما يتبين أن صاحب الكاباريه واحد من اللابسين ، من المرفهين الذين يمتلكون بدلا من نظارة واحدة ، ثلاثاً أرستقراطية . صاحب الملهى يرفض أن يقدم ذلك المبتدئ لجمهوره ، يرفض أن يفسح مكاناً على خشبة مسرحه لهذا الشخص العجيب ذى المنظار المضحك والشعر القصير والمعطف ، لأن الجمهور يريد أن يتمتع ، يريد أن يجد متعة فيما يقدم إليه من فن . وينتهى صاحب الملهى من حديثه إلى بكمن إلى نصيحة يوجهها إليه ، تتلخص فى أن ينزل أولا إلى الدنيا ويجرب ويختبر ، ثم يعود ، فسيكون قد أصبح فناناً حقيقياً . لكن بكمن لا يستسلم بهذه السهولة ، ويدافع عن خبرته التى جمعها فى سيبيريا ، خبرة من معدن ، من معدن ساخن ، لا قلب له ، خبرة تؤهله للابتداء .

ويستمع الرجل إلى بكمن كارهاً وهو يعرض عليه نموذجاً من فنه :

(موسيقى اكسلفون خافتة . يتبين أنها لحن « زوجة الجندى الصغيرة الشجاعة ») .

بكمن (يغنى غناء أقرب إلى التلاوة ، بصوت خافت ، بجمود ورتابة) :

يا زوجة الجندى الشجاعة الصغيرة —
ما زلت أعرف الأغنية تمام المعرفة ،
الأغنية الحلوة الجميلة .
ولكن فى الحقيقة : كل شىء كان برازا !
قرار :
« الدنيا ضحكت
وأنا صرخت ،
ثم ضباب الليل
حجب كل شىء
إلا القمر وحده كان لا يزال يضحك ضحكة سيئـــة
من خلال خرق
فى الستارة » .
فلما عدت الآن إلى البيت
كان فراشى مشغولا .
أما أنى لم أنتحر
فهذا هو الأمر الذى يفزعنى .
قرار : « الدنيا ضحكت . . . الخ »
فى منتصف الليل
ابتسمت لبنت جديدة .
لم تقل شيئاً عن ألمانيا

وألمانيا لم تسأل عنا :
وكان الليل قصيراً ، وأتى الصباح
فاذا بواحد يقف بالباب .
كان له ساق واحدة ، وكان هو زوجها
حدث ذلك فى الساعة الرابعة صباحاً .
قرار : « الدنيا ضحكت ... الخ »
وهأنذا أجري فى الخارج هنا وهناك
والأغنية تجيش بداخلى
أغنية زوجة الجندى الـ ... :
أغنية زوجة الجندى الـ ...
أغنية زوجة الجندى النظيفة :

(الأكسلفون تتبعثر أنغامه)

ويستعمل بورشرت لكلمة نظيفة لفظة « زاوبر » بالألمانية . ويقطعها فى البيتين قبل الأخير مستبقياً الجزء الأول منها فقط وهو « زاو » ويعنى بالألمانية – خنزيرة . وهكذا يكون المعنى المقصود (فى ظاهره غير مقصود) هو : أغنية زوجة الجندى الخنزيرة :

ويرفض صاحب الملهى هذه الأغنية لأنها : مباشرة ، صارخة ، مكشوفة ، بدائية ، يائسة . والجمهور فى رأيه يطلب : الطابع المميز ، الجنس ، الأخلاق ، الحكمة ، البشاشة ، المرح ، الخبرة ، الهدوء ، الأناة :

مذهب بكمن (= بورشرت) هو تقديم فن يمثل الحقيقة « كالعيش الأسود » الذى يصنع من مكونات حبة القمح كلها دون نخل أو غربلة . أما مذهب المدير فهو تقديم فن مثل « البسكويت » الذى يصنع من الجزء الأبيض من مكونات حبة القمح بعد إضافة عسل وسكر وما إليهما من المواد الحلوة .

ويتقدم صاحب الملهى خطوة أخرى إلى الأمام فيعنف بكمن قائلا : « إلام تصير حالنا إذا أراد كل الناس فجأة قول الحقيقة ؟ ثم من هذا الذى يريد اليوم أن يعرف الحقيقة ؟ » :

هكذا يجد بكمن نفسه مرة أخرى أمام الباب : هذه المرة يقول : « الشارع تفوح منه رائحة الدم : هنا اغتالوا الحقيقة » . هذا الشارع الذى يعنيه هو الشارع المؤدى إلى هوة الانتحار ، فى بطن الألبة .

ويواسى بكمن نفسه بملاحظة ألمة : « إن شأن الحقيقة كشأن عاهرة معروفة فى البلد كلها . كل واحد يعرفها . ولكن يتأذى إذا رآها فى طريقه جهاراً . اما بالليل فالأمر يختلف ، لأن السر يطويها بالليل . أما بالنهار فهى رمادية ، فجة ، قبيحة ، العاهرة والحقيقة » .

هكذا انقفلت أمام بكمن كل الأبواب . فلم يعد أمامه ، فى التصور البورشرتى ، إلا أن يحاول العودة إلى الأم . ويكفى لتوضيح هذا التصور أن نورد سطوراً كتبها بورشرت فى عيد ميلاده الخامس والعشرين : « فى مثل هذا اليوم قبل خمسة وعشرين عاماً قمت ليلا ، فى الساعةالثالثة ، بمحاولة مغرورة ، محاولة الوقوف أمام مغامرة هذه الدنيا وحدى ، بدون أمى . فغادرت أمى ، وتنحيت عنها ، وانفصلت عنها ... واليوم بعد ٢٥ سنة بدأت فى الساعة الثالثة صباحاً أتبين أن محاولتى قد فشلت » .

العودة إلى الأم

ويبدأ المشهد الخامس والأخير : مشهد محاولة العودة إلى الأم ، بعد الفشل :

وما دمنا قد وصلنا إلى آخر مراحل حياة بكمن ، فلا بأس من أن نستذكر المراحل السابقة : ... الاشتراك فى الحرب فى سيبيريا على غير رغبة منه ، تلقى مسئولية ثلة من الجنود وأمر القيادة بالقيام بعملية استكشاف دامية ، لما انتهت الحرب تحولت المسئولية فى نفسه إلى صرخة ألمة ، وتحولت الدنيا إلى دنيا أخرى ، زوجته لم تعد زوجته ، ابنه

انتهى ، حتى محاولة انتحاره فشلت ، وفشلت محاولة رجوعه إلى الدنيا عن طريق المرأة ، فشلت محاولة رجوعه إلى الدنيا عن طريق التمسك بالحقيقة، فشلت محاولة الرجوع إلى الدنيا عن طريق الفن . بقى شيء واحد ، بقى الطريق إلى الأم، إلى بيتها .

« ما زال بيتنا قائماً ! وله باب . والباب من أجلى ؟ وأمى هناك تفتح لى لأدخل . ما أعجب أن يكون منزلنا لا يزال قائماً ! والسلم يقرقع دائماً : وهذا هو بابنا . يخرج منه أبى كل صباح فى الساعة الثامنة . ويدخل منه كل مساء . إلا يوم الأحد ، ويلوح بالمفاتيح هنا وهناك ويزمجر فى نفسه . طول عمرنا . وأمى تدخل من هنا وتخرج . ثلاث مرات ، سبع مرات ، عشر مرات . كل يوم . طول عمرنا . طوال عمر طويل . هذا هو بابنا . وراءه تموء ساعة المطبخ ، ووراءه تخربش الساعة بصوتها المبحوح ساعات الزمن التى لا سبيل إلى ارجاعها . خلفه جلست على كرسى مقلوب ولعبت سبق . خلفه يسعل أبى . خلفه . يتجشأ الصنبور المتآكل . والبلاط يقرقع عندما تسير أمى عليه فى المطبخ . هذا هو بابنا . وراءه تنساب حياة من كرة خيط أبدية . وتسير دائماً على هذا النحو . الحرب مرت على هذا الباب ولم تصبه . لم تكسره . ولم تخلعه من مفصلاته . الحرب تركته ، بالمصادفة ، على سبيل الخطأ . وها هوذا هنا من أجلى ، من أجلى ينفتح . وورائى ينقفل ، فلا أكون واقفاً فى الخارج . حينئذ أكون فى البيت . هذا هو بابنا القديم ، بطلائه المتقشر ، وصندوق الخطابات المنبعج . بزرار الجرس الأبيض المهتز ، وباللافتة اللامعة ، التى تجلها أمى كل يوم ، اللافتة التى عليها اسمنا : بكمن » .

بهذه العبارات ، التى ارادها صاحبها نثرا فجاءت شعرا . يعبر بكمن عن ذلك الشيء الذى يربط الانسان ببيته ، مجموعة من الأشياء البسيطة التافهة ، ولكنها تكون فى مجموعها رباط البيت .

وسرعان ما يتبين بكمن أن البيت استولى عليه آخرون . وأن والديه ماتا ، انتحرا بالغاز ودفنا فى مقابر أولسدورف بهامبورج . تقول له الساكنة الجديدة : « هامبورج لها ثلاثة أطراف . فولسبوتل حيث السجن ، السترودورف حيث مستشفى المجانين ، وأولسدورف حيث المقابر » .

وتحكى الساكنة الجديدة نهاية الأبوين . فتذكره بأن أباه كان فى أيام النازى يكره اليهود ويلعنهم ولا يكف عن سبهم . فلما انتهت أيام النازى جرد من معاشه وطرد من مسكنه ولم يترك له سوى إناء واحد من آنية المطبخ . كان ذلك إجراء من إجراءات « اقتلاع النازية » التى نفذتها حكومات الاحتلال فى ألمانيا بعد الحرب مباشرة . وانتهى الأمر بالوالدين إلى أن « اقتلعا نازيتهما بيديهما »

فلما ماتا لم يحزن عليهما أحد . ولم يحس أحد بموتهما . بل أكثر من ذلك ، لقد وجد من الناس من تأسف على كمية الغاز التى انتحرا بها والتى كانت تكفى للطبخ شهراً كاملا . الموتى لا يحسب لهم أحد حساباً . كان الناس فيما مضى يتأثرون غاية التأثر إذا خطف طفل فى أقصى الأرض أو إذا ماتت فتاة متجمدة فى وسط الجليد . أما الآن ، فلم يعد للإنسان قيمة ، الآن يموت الناس بالآلاف والملايين ، ولا أحد يسأل عنهم .

كان بكمن فى آخر الفصل الثالث قد صور حال البشر على النحو الذى ذكرناه وتحدث عن أسلحة الدمار التى تتقدم صناعتها بسرعة خطيرة حتى أصبح من الممكن القضاء على البشرية فى ثوان وعن ضرورة البحث عن كوكب آخر .

ويتساءل بكمن وهو يسير فى الشارع : « أما زلنا هنا ؟ هل هذه هى الأرض القديمة ما زالت ؟ ألم يتكون لنا فراء ؟ ألم يتكون لنا ذيل الحيوانات المفترسة وأنيابها ومخالبها ؟ أما زلنا نسير على ساقين ؟ » .

ويقيم الحياة ، فيرى أنها « أدنى من العدم » ، إنها مسرحية من فصول خمسة :

الفصل الأول : سماء مغيمة . وإنسان يصيبه أذى .

الفصل الثانى : سماء مغيمة . تتكرر إصابة الإنسان بالأذى .

الفصل الثالث : الدنيا تظلم والمطر يسقط .

الفصل الرابع : يشتد الظلام . الإنسان يرى باباً.

الفصل الخامس : مازال الليل مغيما ، الليل العميق ، والباب مقفلا . والانسان يقف فى الخارج . فى الخارج أمام الباب . الانسان يقف على نهر الالب ، على نهر السين ، على نهر الفولجا ، على نهر المسيسبى . الإنسان يقف هناك ، يخرف ، يرتعش ، يجوع ، ويتعب ألعن التعب.. وفجأة يحدث ارتطام ، ويرسم الموج دوائر صغيرة مستديرة لطيفة ، ويحدث الستار حفيفا . وتعبر أسماك وديدان عن استحسانها الصامت. هذه هى حال الدنيا ! هل يزيد هذا عن العدم ؟ »

ويظهر الرب باكياً فيلومه بكمن أشد اللوم ويسأله عما فعل أيام كان الموتى يتساقطون بالملايين وأيام كانت الفظائع ترتكب . فرد عليه الرب بالسبب : « لم يعد أحد يؤمن بى — أنتم لا تهتمون بى — أنتم تبرأتم منى ولست أنا الذى تركتكم » . وهنا يفسر بكمن ظاهرة انصراف الناس فى الغرب ، فى أوروبا ، فى ألمانيا ، عن الرب ، فيضع وزر ذلك على كاهل علماء اللاهوت : « علماء اللاهوت هم الذين جعلوك تصبح هرماً ، وجعلوا سراويلك تتهلهل ، وحذاءك يتخرم ، وصوتك يخفت — لقد حبسوك بين جدران الكنيسة — » .

ويرقد بكمن ليموت ، ليدخل من الباب الوحيد الذى ينفتح — « الموت وحده هو الذى يفتح بابه لنا » . ويحاول « الآخر » أن يحول بكمن إلى أبواب أخرى ، يحاول إقناعه بضرورة التكيف مع عالم الواقع ، التكيف مع الحياة كما هى ، التكيف مع الآخرين فهم ليسوا أشراراً خالصين .

ويتزن بكمن نوعاً : « نعم ، الناس خيرون . ولكن أحياناً تأتى علينا أيام لا يقابل فيها الإنسان إلا الطائفة الشريرة . لكن الناس فى مجموعهم ليسوا أشراراً . إنما أنا أحلم . لا أريد أن أكون ظالماً . الناس أخيار . ولكنهم متفاوتون ، متفاوتون تفاوتاً لا سبيل إلى فهمه . هذا كولونيل ، وذاك وضيع الرتبة . الكولونيل شبعان ، معافى ، يلبس سروالا داخلياً من الصوف . وبالليل له مخدع وله زوجة . . والآخر ، يجوع ، ويعرج ، وليس لديه حتى قميص . وفى المساء يأوى إلى كرسى بدلا من السرير ، ويسمع فى بدرومه صفير الفئران المصابة بالربو بدلا من همس الزوجة . لا ، الناس خيرون . ولكنهم متفاوتون تفاوتاً خارقاً للعادة . . . هذا أبيض ، وذاك رمادى » . . . هل أظل حياً ؟ هل أستمر فى العرج على الطريق ؟ بجانب الآخرين ؟ إن لهم جميعاً نفس الوجوه المتشابهة البليدة البشعة . إنهم يتكلمون كلاماً كثيراً لا ينتهى إلى نهاية ، فاذا رجوتهم من حين لآخر أن يتكلموا كلمة إيجابية واحدة ، أصابهم الخرس والغباء ، مثل — نعم ، مثل الآدميين . وهم جبناء . لقد خانونا خيانة بشعة . عندما كنا صغاراً ، قاموا هم بالحرب . وعندما كبرنا ، حكوا لنا عنها . متحمسين . كانوا دائماً متحمسين . فلما كبرنا أكثر ، وضعوا لنا خطة حرب . وأرسلونا إليها . وكانوا متحمسين . كانوا دائماً متحمسين . ولم يقل أحد منهم لنا إلى أين كنا ذاهبين . لم يقل لنا أحد : أنتم ذاهبون إلى الجحيم . لا ، لا أحد . عزفوا مارشات ونظموا استعراضات. تقارير عن الحرب وخطط للزحف . أغانى حماسية ونياشين دامية . إلى هذا الحد كانوا متحمسين . وأخيراً جاءت الحرب . فأرسلونا إليها . ولم يقولوا لنا شيئاً . لم يقولوا أكثر من — اجتهدوا يا أولاد ! اجتهدوا يا أولاد ! هكذا خانونا . خانونا خيانة

بشعة . وهم الآن يجلسون وراء أبوابهم — المدرس ، والمدير ، والمستشار ، والطبيب الأول — ويدعون أن لم يرسلنا منهم أحد . لا ، لا أحد . كلهم يجلسون وراء أبوابهم . وأغلقوا أبوابهم اغلاقاً محكماً : ونحن نقف فى الخارج . ومن منابرهم ، ومن مقاعدهم ، يشيرون إلينا بأصبعهم . لقد خانونا . خانونا خيانة بشعة . . . » .

وتقترب المسرحية من نهايتها . فيحلم بكمن حلماً يرى فيه الموت والرب والآخر والكولونيل وزوجته والفتاة وذا الساق الواحدة ، ويستعرض فيه الآراء والمبادئ التى عبر عنها فى أجزاء المسرحية المختلفة . وبذلك يمهد للنهاية . والنهاية ثورة على الاستهتار بالآدميين ، ثورة على الخيانة ، ثورة على خيانة الحقيقة ، ثورة على الذين يسكتون .

لكن ليس هناك من يعطى جوابا .

إستطيقية بورشرت

لا نستطيع فى هذه العجالة أن نستوفى بحث الناحية الجمالية ، أو على الأصح الناحية الاستطيقية من مؤلفات بورشرت . ويحتاج ذلك إلى توضيح نظرية بورشرت فى مجموعها ، ثم تخريج استطيقيته منها . ولكننا ننبه إلى بعض الخطوط العريضة .



اتضح من حديث بكمن مع مدير الملهى أن بكمن — بورشرت ينشئ فناً شبيهاً بذلك الخبز الألمانى المسمى « بالخبز الأسود » المصنوع من حبوب القمح كاملة دون تحسين أو غربلة ، ولا يقدم فناً من نوع « الفطير » ، ينقى له القمح ويغربل ويحسن ويضاف إليه السكر والعسل وما إلى ذلك من مواد لذيذة الطعم ذكية الرائحة . استطيقية بورشرت هى فى أساسها إذن استطيقية الخبز الأسود . ويحسن أن نضيف ، استطيقية الخبز الأسود المبالغ فى سواده . يريد بورشرت لفنه أن يكون صورة للحياة ، للوجود ، للواقع . والحياة عنده أدنى من العدم (ولسنا نعلم على وجه التحديد مدى تأثر بورشرت بوجودية هايدجر وكارل ياسبرس ، ولكنه أحياناً يستعمل كلمات توحى بتأثره بهما) الحياة عنده وحدة بلا انسجام . الحياة مجموعة ، أو مجموعات من الاضداد . وإذا كان هذا هو أمرها ، فمن العبث أن نبحث فيها عن قيم جمالية من نوع الجميل أو المنسجم أو الطلى أو اللطيف .. هنا مقولات من نوع آخر تماما . استطيقيته استطيقية قبح ، استطيقية جمال فاشل ، جمال لم يتحقق . استطيقية لا انسجام ، أو انسجام فاشل ، أو انسجام غير متحقق . بعبارة أبسط ، استطيقية قيمها على سبيل المثال : المبتذل ، البشع ، الفظيع ، المقرف ، المنفر ، المؤلم ، الناقص ، المسخة . . الخ .

تبدأ المسرحية بشخصية « بشعة » شخصية الحانوتى ، شخصية تتصرف تصرفات « مقرفة » — تتجشأ باستمرار — والمصطلحان « بشع ومقرف » من كلام بورشرت نفسه . ثم يظهر النهر ويتحدث إلى بكمن قائلا له : « أنا أتبرز على انتحارك » (والكلمة الألمانية المستعملة أشد منها بالعربية) وهذا مثل واضح على الابتذال ، ويساويه فى ذلك تشبيه بكمن المرارة ببراز القطط . فاذا وصف بورشرت الجثث ، قال إنها منتفخة ، « مزفلطة » بيضاء كأشباح ، وصفاً يقول عنه بورشرت نفسه إنه

« مفزع » . والعناصر البشعة كثيرة كثرة مفرطة : منظر الجنرال الدموى الذى يعزف على اكسلفون من العظام ، ومنظر الجثث المتعفنة التى تهب من قبورها ، من أعماق البحار ، ومن غياهب القفار ، وتشبيه القمر الأبيض ببطن من حملت سفاحاً فأغرقت نفسها فى الجدول فلفظها إلى الشاطئ .

وأخف القيم الاستطيقية عنده ، القبيح . مناظر المسرحية ، خاصة المنظر الأول ، قبيحة . المنظر الأول عبارة عن حطام ، قاذورات ، طين ، وحل ، جثث .

* * *

وبعد فهذه صورة أثمة للإنسان الذى تجرد برغمه من الحضارة . تتبعه الأديب المعاصر ڤولفجانج بورشرت فى مراحل تدهوره المختلفة ، فوصفه بعد أن تحول إلى كائن بيولوجى أهم مقوماته الجوع والعطش والحاجة ، النوم والافراز . ثم نزل به إلى مستوى الحيوانات ، السمكة أولا ، ثم الحيوان المفترس ذى المخالب والأنياب بعد ذلك . صورة جيل ضاعت منه الحقيقة أو تنكر لها ، تخلى عن الإنسانية وأهدرها فوقف فى الخارج أمام باب لا سبيل إلى فتحه .

مصطفى ماهر

نســاء طروادة

تأخذ تلك المأساة صورة الغنـاء الجنائزى . . تردده كل شخصية على حدة ويضخمه الكورس فتخرج منغمة منذ بداية الحوار حتى نهايته . وكما يحدث فى السيمفونيات .. تتكرر الحركة الأساسية حاملة معها فى كل مرة أصداء وتنويعات جديدة .

والمأساة هنا تتدرج نحو الفظاعة . . فطروادة تحطمت . . وقتل مدافعوها . . وتحولت نساؤها إلى جاريات يخدمن الإغريق .. الذين لم ينتصروا إلا بالحيلة.

والمسرحيـة تبدأ بظهور الإله « بوسيدون » وهو يحكى المأساة . . وتتبعه الربة « أثينا » التى تهدم معبدها . . وهكذا — منذ الحركة الأولى تدور المأساة فى (أعماق) أولئك الآلهة . . الذين يقررون النصر والهزيمة معاً وما على الإنسان إلا أن يحارب . . أما نتيجة المعركة فخاضعة للقدر ولهذا نجد نساء طروادة يخلطن فى كراهيتهن بين الإغريق المنتصرين والآلهة الطغاة .

ويذيب الشقاء الموحد الفوارق بين الطبقات . . فنجد الملكة العجوز « هيكوب » محاطة بنساء من عامة الشعب . ويخيل إلينا أننا فى خلية تحل اختل نظامها وطوال المسرحية لا يظهر من الإغريق سوى جنودهم ، ورسولهم ، أما مليكهم فلا يظهر إلا فى المنظر الأخير ، بينما نجد نساء طروادة فى حالة انتظار تقرير مصيرهن ، إما أن يصبحن خليلات أو خادمات حسب رغبة سادتهن الجدد .

وتموج المسرحية بمختلف إحساسات المهزوم منذ بدء الأمل فى إيجاد سبب لحياته . . حتى التمرد على الحياة كلها وهذا مما يجعل المسرحية قريبة كل القرب من واقع حياة القرن العشرين .

ولقد ساعد الإخراج والإعداد الواسع على إنجاح المسرحية . . فلقد جند المسرح الجماهيرى الفرنسى أقوى عناصره . وأبدع المخرج « ميشيل كاكويانيس » اليونانى الأصل فى إغراق المسرحية فى جو إغريقى سليم .

وخرجت كل عناصر المأساة متجانسة يتناسق فيها هول الصدمة مع الهجرة واليأس والقسوة والذل والجريمة .

والمسرحية كمأساة بعيدة كل البعد عن الواقع ، ولكنها تصل إلى قمة الفن وأعلى درجات التكامل الحضارى تماماً كما لو كنا فى حضرة شعيرة من الشعائر الدينية الإغريقية .. بأسرارها وغموضها وسحرها والفضل عائد فى ذلك إلى مخرجها أولا وإلى الممثلين ثانياً .

أما عن محاولة « جان بول سارتر » فهى وإن كانت قد بسطت النص القديم وخلصته من بعض الرموز البالية . . إلا أنها قد أفقدته الكثير من فخامته وشاعريته.

وحيوية النص لاتقاس بتلك العبارات الحديثة التى وضعها « سارتر » على لسان الشخصيات بل بمدى تحديد للزمن ومع ذلك فأى محاولة لجعل الشخصيات تتصرف كما لو كانت فى القرن العشرين فيها من السخف والبلاهة أكثر مما فيها من الروعة والبراعة .

● ينبغى أن يكون الشعر – فى رأيي – صادقاً قبل أى شىء آخر ، وإنى لأرفض أن أكون موضوعياً أو واضحاً محدداً على حساب الصدق .

ل . ماكنيس

لوى ماكنيس والشعر الجديد



علي جمال الدين عزت

والخريف هو خريف المدنية حين كانت نذر الحرب العالمية الثانية تطل من غيوم سماء أوروبا ، إذ كان الفوهرر يستعد للحرب ، وأزمة ميونيخ على أشدها ، ففي أوائل سنة ١٩٣٨ زحفت القوات الألمانية على النمسا ، وفي سبتمبر من نفس العام طالب هتلر بضم جزء من تشيكوسلوفاكيا إلى ألمانيا ، وبدت الحرب وشيكة الوقوع رغم المحاولات التي بذلها تشمبرلين رئيس وزراء بريطانيا لتهدئة هتلر وتجنب ويلات الحرب . وأشفق الناس والشاعر من خوض تجربة حرب عالمية أخرى لا يعلم أحدهما :

« وفي هذه الساعة من النهار لا جدوى من قولنا :
« أبعد هذه الكأس »
فا دمنا قد ملأناها بأنفسنا فلا بد
أن نتجرعها الآن حتى النهاية » .

أما المذكرات فهي انعكاس لنفسية الشاعر الذي يمزج بين مشاعره نحو المجتمع الكبير وبين مشاعره الذاتية ممثلة في إخفاق الحب وفي تأملاته في الطبيعة الخارجية التي كادت تأتي على مظاهرها أهوال الاستعدادات الحربية ، فينسج من هذا كله بساطاً يحاول أن يقف عليه ويتحسس موضع قدميه وسط خضم من المبادئ والمعتقدات الاجتماعية والفلسفية والدينية ، إلى جانب الأحاسيس والاهتمامات العامة والشخصية :

ماكنيس بين الفردية والجماعية

إن أول ما يثير اهتمامنا في شعر ماكنيس تلك النغمة الفردية ، ولذا فان أفضل شعره هو تلك الملاحظات الشخصية التي يبدها في ثنايا قصائده ، إذ نجدها تحمل صوراً شعرية بديعة تستمد مادتها وألفاظها من حياتنا العصرية ، ولا تفقد في نفس الوقت رقتها وقيمتها كشعر في حد ذاته ، فهو يقول مثلا في وصف الاستعداد للحرب العالمية الثانية :

« الليل رطيب ساكن .
وتتناهى إلى سمعي طرقات كئيبة في النهاية خارج فانذق ؛
إنهم يجتثون الأشجار فوق تل پريمروز .
وكل شجرة تهوي كروحة تطوى ؛
فلن نشهد المنظر من فوق المقاعد تحت الأغصان ،
إن كل شئ هنا رهن بلحظة ؛
وهم يريدون قمة هذا التل للمدافع المضادة للطائرات ،
وسوف تستولي المدافع على المنظر ،
وتبحث الأضواء الكاشفة في السماء عن الجرائيم بعصا سحرية مكنزة زرقاء » .

في هذه الأبيات نجد الشجن مختلطاً بالقوة والرصانة ، فالشاعر ينتمي إلى الجيل الذي ذاق مر الحرب العالمية الأولى وعاني آثارها ، وهو يحس بأنه على وشك أن يلقى به وقوداً في أتون حرب عالمية ثانية أشد وأنكى ، فكأننا به يصيح في أسى : « لا نبغي حرباً أخرى » .

وقيمة ماكنيس الحقيقية لا تنحصر في هذه الملاحظات الفردية العابرة ، ولكنها تكتسب أغواراً جديدة وأبعاداً أكثر أهمية في الصراع القوي بين فرديته من جهة وإحساسه بأنه فرد في مجتمع عالمي ، بل شاعر معاصر يتحمل مسئولية التعبير عن نظرة إنسانية عميقة ووجدان تراكم فيه تراث أجيال وأجيال ، من جهة أخرى . ولذا نجده حائراً بين الموقفين يحاول جاهداً أن يعثر على مخرج من أزمته فيصالح بين الحالتين ، كما يبدو

من بعض أبياته فى القصيدة العاشرة من « مذكرات الخريف » ، بقوله إننا أعضاء فى مجتمع ، ولكن ليس بنا حاجة إلى أن نصبح أجهزة آلية ، بل ينبغى أن نؤكد فرديتنا على الدوام .

موقفه الاجتماعى

ويؤدى بنا هذا إلى موقف ماكنيس الاجتماعى كما يبدو من شعره ، فهو يتأمل أولا تلك الطبقة العاملة التى أصبحت تكون الغالبية العظمى من الناس فى القرن العشرين ، ويصف حياتهم ، وبخاصة كما لمسها فى الجو الذى عاش فيه فترة فى شمال أيرلندا ، مسقط رأسه :

« ألا إن الدرج المسحور ، والآلة الكاتبة
تنادى الأصابع ،
ويجمع العامل أدواته
من أجل الثمان ساعات كل يوم ، ولكن يعقب
ذلك سلوى
الأفلام أو مباريات كرة القدم
أو الثرثرة أو العناق ، فهاتيك لحظات
تنتشى فيها الذات ،
وترتوى النفس ، إنها حمامات على أعين الشك »

وهو يعيب على سواد الناس استسلامهم لأقدارهم وإيمانهم بالجبر ، ويمجد القلة الذين يرفضون هذا الإسار الذى يغل أيديهم عن العمل ، ويتجه بعواطفه نحو هؤلاء الذين يقاومون الشرور فى عصرنا الحديث ويسعون لتحقيق حياة أفضل ، يلوح طيفها فى الأفق البعيد ، عن طريق العمل الدائب المتواصل :

« بيد أن الشفاء الناجع ليس فى الأصابع التى
تنكث الماضى بل هو فى مستقبل مفعم بالعمل ،
فى العزيمة الماضية . عندهؤلاء الذين ينبذون رفاهية
الإشفاق على النفس ، ويؤثرن أن يجازفوا بالسير
دون التأكد مما يتمخض عن حركة السير من خير
أو شر ، بعد مائة عام أو ألف ، مادام القلب نقياً
طاهراً» .

ثم يقول :

وبادئ الأمر يكون العثار محتوماً ، لكننا
بعدئذ نسير مع الآخرين ، وفى النهاية تجىء النشوة ،
إذا واتانا الزمن والحظ . وهو يهاجم فى هذه

الأثناء الرأسمالية المستغلة التى تعيش على جهد الإنسان وكده ، وتستمتع بمباهج الحياة على حين تترك الفتات للكادحين من سواد الشعب :

« نظام يهب القلة بأبهظ الأثمان
حياتهم الخيالية
بينما تسع وتسعون فى المائة منا يحضرون المأدبة
عليهم أن يلعقوا دهن الأجيال من فوق
السكاكين » .

وهو أخيراً يؤمن فوق كل ذلك بجدارة الحياة الإنسانية وتكافؤ الرجال فى القيمة فان

« ... أسوأ الخدع جميعاً
أن تهمس لنفسك قائلا « يا إلهى إننى لست جديراً »
ومن ثم ، تهجع مستكيناً ، وتدير وجهك
نحو الحائط » .

حياة ماكنيس

يجدر بنا ، بعد أن استجلينا بعض ملامح شخصية ماكنيس من خلال شعره ، أن نورد نبذة عن سيرته لكى نتتبع العوامل التى ساهمت فى تكوين الشاعر وأثرت بالتالى فى شعره . ولد لوى ماكنيس فى بلفاست شمال أيرلندا عام ١٩٠٧ ، وكان والده يعمل قساً ثم أسقفاً لمقاطعة داون Down . وقد تلقى ماكنيس تعليمه فى انجلترا بكلية ميرتن بجامعة أكسفورد حيث درس اللغات القديمة ونبغ فيها . وأصبح فيما بعد مدرساً للغات القديمة بجامعة برمنجهام حتى سنة ١٩٣٦ . وفيما بين عامى ١٩٣٦ و ١٩٤٠ كان يحاضر فى كلية بدفورد بلندن ، ومنذ عام ١٩٤١ عمل فى الإذاعة البريطانية مساعداً فى الإخراج ثم مخرجاً .

ويعترف ماكنيس فى مقاله الطويل عن « الشعر الحديث » بأن ثمة عوامل كثيرة أثرت فى شعره منذ نعومة أظفاره حتى مرحلة نضوجه الفكرى ، أهمها فى نظره : نشأته فى شمال أيرلندا ، وطبيعة عمل والده كأحد القساوسة ، ووفاة أمه ولما يزل فى سن مبكرة ، والكبت من سن السادسة إلى التاسعة ، وعقدة النقص بسبب هيئته الجسمانية والشعور الطبقى ، وافتقاره إلى حياة اجتماعية حتى أصبح شاباً يافعاً ، والبلوغ المتأخر ، وجهله بالموسيقى ، والشعور بالخجل فى رفقة الفتيات حتى سن العشرين ، والزواج والطلاق ، والابتهاج برؤية الحدائق والمناظر الطبيعية البرية (وهو هنا يقارن نفسه بأودن الذى يكره الأزهار ويؤثر المناظر الطبيعية المليئة بالآثار التى تحمل الطابع الإنسانى) ، ثم الولع بالحيوانات ، والاهتمام بالملبس .

بيد أن هناك عوامل أخرى نستطيع أن نستشفها من شعر ماكنيس ، فهو ، كما ذكرنا ، رومانسى النزعة ولكنه تلقى تعليما كلاسيكياً ويعيش فى عصر يناوئ الرومانسية ، وهو أيرلندى الأصل يعيش فى وطن غريب عنه ، وهو شاعر عاطفى ولكنه يتخذ فى الوقت ذاته موقفاً أبيقورياً من الحياة ، كما تشيع فى شعره السخرية والاستخفاف ممزوجتين أحياناً بالكآبة والأسى . كل هذه العوامل المعقدة قد أثرت فى شعر ماكنيس وأنقذته من الضحالة والسطحية اللتين يقع فيهما بعض الشعراء المحدثين . وقد ساعد على ذلك تعرضه لأزمة الحرب الثانية يتوقع وقوعها بين لحظة وأخرى . وقد ألهبت هذه الأزمة خياله ومشاعره منذ عام ١٩٣٨ ، وأسبغت على شعره خواص التوجس والقلق النفسى ، والإيمان بزيف الشعارات البراقة ، والتحرر من الوهم ، ومجابهة الواقع فى شجاعة وعزم ، تتخلل كل ذلك لحظات من اليأس والإشفاق على الإنسانية المعذبة والدفاع عن قضايا الحرية ، إلى جانب لحظات تشيع فيها السخرية المشوبة بالمرارة والأسى . يقول الشاعر وهو مبهور الأنفاس ، بعد أن أصبحت الحرب قاب قوسين أو أدنى ، معبراً عن خشيته من أفول شمس المدنية وعودة الهمجية الأولى :

« ولكن الصيف الهادر يطوى
الصحائف من خلفنا –
مارس إلى أبريل إلى مايو
إلى صيف أكثر كثافة –
والطريق مغبر ، والهدف
الذى نسير إليه مجهول المعالم » .

ثم نجد هذه النغمة تفتر قليلا وتبطئ الحركة الموسيقية السريعة فى شعره حوالى سنة ١٩٤٢ حين يبدأ شبح الخراب والدمار الذى كان جاثماً على أنفاس العالم ينزاح رويداً رويداً . وفى هذا العام بالذات بدأ ماكنيس يحول جانباً من نشاطه إلى كتابة بعض التمثيليات الإذاعية وإخراجها . وقد أنتج بعد ذلك سلسلة من القصائد الطويلة المليئة بالأفكار الفلسفية مثل : « التعدد Plurality » و« السببية Causality » و« المملكة The Kingdom » و « التغيرات Mutations » و « اللغو Tautology » و « حديث صريح Plain Speaking » وهناك كذلك عدد من القصائد الشبيهة بقصائد الحرب مثل « الطواف Troll » و« غزل الطواف Troll's Courtship » و « أخى النار Brother Fire » و « شوارع لاريدو The Streets of Laredo » . والواقع أن ما من ديوان من دواوينه الذى نشرها بعد ذلك مثل ديوان المنَطَّة Springboard الذى نشر عام ١٩٤٤ وديوان « ثقوب فى السماء Holes in the Sky » الذى نشر عام ١٩٤٨ ، يرقى إلى مستوى « مذكرات الخريف Autumn Journal » الذى اقتبسنا بعض أبياته ، وديوان « النبات والشبح Plant and Phantom » الذى يليه فى المرتبة ؛

يقول ت . س . إليوت فى مقاله« وظيفة النقد » إن النقد الذى « يستخدمه الكاتب المتمرن البارع فى إنتاجه الذاتى يعد أكثر أنواع النقد حيوية وأرفعه شأنا » . وهذا بالطبع يقتضى من الكاتب وعياً بطبيعة العمل الذى يتصدى له ويبلور فى ذهنه إما شعورياً أو لاشعوريا وجهات نظره فيما ينبغى أن يكون عليه هذا العمل . ولقد نشر ماكنيس عام ١٩٣٨ مقالة طويلة عن الشعر الحديث ضمنها آراءه وخلاصة تجاربه فى هذا النوع من الشعر . وهو يبدأ بتعريف الشعر الحديث ، فى رأيه ، بقوله :

إن وظيفة الشعر العادية هى توصيل بعض المعلومات عن طريق أنواع معينة من الانماط اللفظية ، وإن من الخطأ أن تقاس قيمة الشعر أساساً بما فيه من العاطفة . وهو بهذا يخالف تعريف وردزورث المشهور عن الشعر بأنه « استعادة العاطفة إلى الذهن وقت الاطمئنان والسكينة » ثم يسترسل بقوله إنه من المحال بالنسبة للإنسان أن يحس عاطفة واحدة دون ممارسة بعض التفكير فى نفس الوقت ، ومن المحال أن تطرأ فى ذهنك فكرة واحدة دون ممارسة قدر من العاطفة ، مهما صغر هذا القدر . وهو يتفق فى ذلك مع إليوت الذى هاجم تعريف وردزورث فى مقاله المعروف « المأثور والموهبة الفردية » .

أما القصيدة ، فى نظر ماكنيس ، فهى عبارة عن وحدة متجسدة من الشكل والمضمون ، وهما لحظتان لا يمكن فصلهما فى العمل الفنى ، ولكن الناقد هو الذى يجردهما ويفرق بينهما فى تصديه لتحليل هذا العمل . ويرفض ماكنيس ، شأن غالبية الشعراء المحدثين ، فكرة الإلهام أو الوحى فى الشعر أو ذلك « الخبل الشعرى » ، على حد تعبير أفلاطون فى كتابه « أيون Ion » — فيقول : « أعتقد أن اللاشعور له نصيب معين فى كل قصيدة ، ولكن لم ينبغى أن يحتجب الشعور كلية أمامه ، هذا مالا أدركه » .

ثم ينتقل بعد ذلك إلى الصور الشعرية فيقول إنه من الخطأ أن نعتقد أن الصورة التى يستخدمها الشاعر هى من قبيل الزخرف والتنميق ؛ حقيقة أن بعض الصور تبدو وكأنها مثبتة فوق القصيدة من الخارج وزائدة عن المعنى ، ولكن غالباً ما تكون الصورة والمعنى ملتحمين لدرجة لا تمكن معها فصلهما . ويستخدم ماكنيس نفسه تلك الصور فى شعره لأغراض محددة منها توضيح وصف شىء معين أو التعبير عن فكرة فى شىء من التركيز ، ولكى تحدث أحياناً هزة فى كيان القارئ قد لا تحس بها إذا ما عبر الشاعر عن الفكرة فى بساطة ووضوح ، كما أنه يستخدم عدة أنواع من الصور منها الصور الحسية ، والصور الذهنية ، إلى جانب مزيج من هذه وتلك . وعلى كل ، فإن الاتجاه الشائع الآن بين الشعراء، كما يقول ماكنيس ، هو التقليل من الصور وإبداء المزيد من الاهتمام بالموضوعات،وخاصة الموضوعات المستمدة من العالم المحسوس الموضوعى .

أما إيقاعات الشعر الحديث فان الشعراء يميلون إلى التزام إيقاعات الحديث المنطوق بين الناس .



وكذلك الحال بالنسبة للغة الشعر الحديث ، فان الألفاظ ليست ثياباً يبدلها الشاعر كيف شاء ؛ حقيقة إن الشاعر عليه أن يتخير ألفاظه ويكثفها ، ولكن هذا لا يجعل لغة الشعر تختلف عن لغة الحديث العادى من حيث النوع ، بل من حيث الدرجة فحسب ، ذلك أن لغة النثر مثلا أكثر تركيزاً من لغة الحديث المنطوق ، وكذا نجد أن لغة الشعر أكثر تركيزاً من لغة النثر .

ولما كانت لغة الشاعر مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالموضوع الذى يتناوله فى شعره ، فان الموضوعات الجديدة تستلزم بالتالى لغة شعرية جديدة. وهنا يدافع ماكنيس عن الاتهام الذى يوجهه البعض فى هذا المقام إلى شعراء المدرسة الحديثة بقوله :

« غالباً ما يحتج البعض ضد الشعراء المحدثين بأن لغتهم ليست شاعرية بما فيه الكفاية . وهذا يعنى أحد شيئين – إما أن بعض الموضوعات التى يتناولها عدد من الشعراء المحدثين ينبغى ألا تعالج فى الشعر على الإطلاق ، وإما أن أى موضوع يعالج فى الشعر يتطلب نوعاً معيناً من الهندام اللفظى . ولنتناول النقطة الثانية أولا ، فاذا كان من المشروع فى بعض الأحيان أن نستخدم نوعاً من الألفاظ البديلة فان من المشروع دائماً أن نستخدم اللفظ العادى للتعبير عن أى شىء يكتب عنه الإنسان . أما عن النقطة الأولى فإننى لا أعتبر أى موضوع مستمد من الحياة خارجاً عن نطاق الشعر . وما زالت الدهشة تعترينى حين ألتقى ببعض الناس الذين يعتقدون أن الآلات أو علم وظائف الأعضاء أو الأكواخ أو السياسة ينبغى ألا تدخل فى الشعر » . أما لغة الشعر التقليدية فان الشعراء الحديثين ، فى تطويرهم للشعر الحديث ، أحسوا بأنها لغة قديمة عفى عليها الزمن ، لغة ساذجة استنفدت أغراضها ولا تمثل طبيعة الحياة المعقدة التى نعيش بين ظهرانيها .

أما الغموض والتعقيد الباديان فى الشعر الحديث فرجعه ، فى نظر ماكنيس ، إلى ذلك « التشطير » إذ أن غالبية الشعراء المعاصرين يتخلون عن تلك الروابط التى تصل بين فكرة وفكرة أو صورة وصورة ، وهى الراوبط التى كان الشعراء الأوائل يحرصون على استخدامها . ولكن الشعراء المحدثين لا يلجئون إلى هذه الوسيلة للإبهام فى حد ذاته ، بل من أجل السرعة والتركيز أولا ، ومن أجل رغبتهم فى نقل النمط المتداعى ، والنقلات السريعة التى تمتاز بها أفكارهم أو حياتهم أو عالمهم ثانياً . ومن المسلم به أن السرعة تعد من سمات عالم اليوم ، سواء فى ذلك السرعة المادية ممثلة فى وسائل النقل الحديث والمصانع وطبيعة الحياة الحديثة نفسها بما فيها من عجلة ونشاط وتدافع (الحياة الأمريكية مثلا) ، أو تلك المسافات الشاسعة التى ينبغى أن يقطعها الإنسان بذهنه إذا أراد أن يساير المعرفة بأنواعها : العامة أو المتخصصة أو الفنية ، تلك المعرفة التى تراكمت على مر الأجيال .

وخلاصة القول أن الشاعر الحديث المثالى فى نظر ماكنيس هو ذلك الإنسان « القوى البنية ، المولع بالحديث ، القارئ للصحف ، القادر على الاحساس بالشفقة والاستمتاع بالضحك ، المحيط علما بمبادئ الاقتصاد ، المقدر لقيمة النساء ، المتورط فى العلاقات الشخصية ، الحاذق فى السياسة ، المتأثر بالمشاهد الطبيعية » .

الشاعر الفيلسوف

ثمة جانب هام من جوانب ماكنيس نتبينه من خلال شعره ، ويبدو أى حديث عن ماكنيس بدونه مبتوراً ناقصاً ، وهو فلسفته التى ينطوى عليها شعره ، وهى فلسفة سليمة معافية تنبع من إيمانه بالإنسان والإنسانية ولا تهبط إلى مستوى الدعاية المباشرة ، بل تعتبر بمثابة جزء مكمل لشخصيته

الشعرية . وفيما يلى نعرض لبعض ملامح هذه الفلسفة بقدر ما يسمح به المقام .

يرى الشاعر الفيلسوف أن موكب الحياة يسير فى طريقه بلا توقف ، وليس فى مقدورنا أن نوقفه ، وسوف يكون المستقبل لنا لو أن لدينا الشجاعة الكافية لكى نواجه الحقيقة والواقع ، وهو يقول فى ذلك :

« يتحتم على أن أذهب غداً كما يذهب الآخرون
وأشيد القلعة المتقوضة ؛
التى لم تسقط مطلقاً ، والفضل
لا يعود إلى قاعدة أو رتابة أو نظام ،
بل إلى شجاعة الكائن الإنسانى التى لا حد لها ».

ولذا لم تزل بقية من أمل لإنقاذ الإنسانية من وهدتهـا :

« المدفأة مليئة بالرماد ، ولكن النار سوف تتوهج دائماً .
لذا ، بينما أصغى إلى صوت عربات الأجرة
(التى لن تأتى فيها مطلقاً) وهى تمر فى انتظام ،
أنتظر راضياً ، افترش النبع وأرقب
أوراق الشجر الميتة تخب فوق العشب القذر ».

ولكن الناس غالباً ما يحجمون عن استخدام حقهم الشرعى ويرفضون التميز بين الخير والشر . وهنا يلتقى ماكنيس مع أودن فى الاعتقاد بأن الناس يجب أن تكون لديهم القدرة على هذا التميز ، ذلك أن لهم حرية الاختيار الأخلاقى . والشعر ، فى نظر أودن وماكنيس ، يوسع معلوماتنا عن الخير والشر ، ويأخذ بأيدينا إلى النقطة التى يمكن أن نختار فيها اختياراً عقلياً وخلقياً فى نفس الوقت . ويضيف ماكنيس قوله إن هؤلاء الذين ينكرون حقهم فى الاختيار الخلقى ويتنصلون من هذه المسئولية هم أناس خاملون ، ولا جدوى من البكاء والنحيب ولا من التحسر على ماض سحيق غابر .

فالفرصة لا زالت مواتية بالنسبة لهؤلاء الذين لم يتسن لهم العمل وبذل الجهد إذا ما وضعوا نصب أعينهم هذا المبدأ ، مبدأ الاختيار الحر ، حيث لا يخشى الناس أن يعملوا خوفاً من الزلل والشطط ، فالعمل فى حد ذاته يمثل جانباً عظيما من جوانب الإنسانية .

« يقولون إن الألم توأم للسرور دائماً
ولأن تنجب هذين التوأمين
خير من ألا يكون لديك أطفال
ولأن تعمل للخير والشر معاً خير من
ألا ترتكب إثماً قط
حين لا تقدم على عمل » .

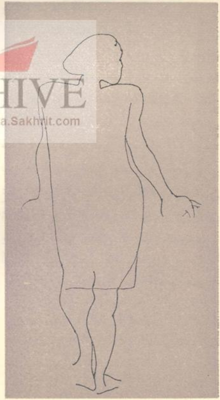
أما اليأس والأشفاق على النفس فهما معاول هدم للجنس البشرى ، وهنا يستجمع الشاعر قواه ، فى ختام ديوانه ، ويستعد لخوض غمار حياة مفعمة بالقوة الخلاقة ، والطاقة المتحفزة للعمل ، مسلحاً بدروع العزيمة والضمير .

ولا يتركنا الشاعر حتى يعبر عن أمله فى خلق مجتمع تعاونى ينشط فيه كل فرد ويخرج من قوقعة فرديته ، مجتمع تسوده الحرية والرخاء . ومن هنا ينبع إيمان ماكنيس العميق بالمستقبل ، مستقبل لا مكان فيه لأحلام اليقظة ، بل مستقبل تحدونا فيه لهفة الرقى بالواقع إلى أقصى مدى يمكن أن نرقى به ، نبنى فيه البيت والمصنع ونصلى من أجل أرض يمكن العيش فوقها ، أرض لا مكان فيها « للسائرين فى النوم » أو « لشواخص غاضبة » ، بل أرض يتسنى فيها للقلب والعقل أن يتفهما خلجات بنى أوطاننا ، أرض

« حيث تتحرر أمواه الحياة من حصار ثلج الجوع
ويتحرر الفكر كالشمس
حيث تتقوض هياكل القوة الغاشمة والكسب المجرد
حيث لا يرى إنسان أى نفع يعود
من شراء المال والدم على حساب الدم والمال ».

شعر ماكنيس فى الميزان

إذا كان بعض النقاد يعيبون على ماكنيس أنه لا يزال يبحث فى شعره عن أرض صلبة يقف عليها ، عن مبدأ ثابت يتشبث به ، وأنه يلجأ إلى الوعظ فى بعض الأحيان ، كما يعيبون عليه انتقاله السريع من موضوع إلى آخر ، أو التخلى عن الاستمرار فى موضوع بمجرد أن يكتشف صعوبته ، وأن شعره يفتقر إلى التوازن بين العناصر العقلية والحسية ، وبخاصة فى قضاياه الجدلية التى يعرضها فى شعره ، فان شعر ماكنيس يتميز عامة بالأصالة والابتكار ، لا فى أفكاره فحسب ، بل فى الطريقة



التى يعبر بها عن هذه الأفكار ، وفى التجارب المستمرة الناجحة التى يجريها فى شعره . وقد أثرى شعره بتلك الصور الشعرية المستمدة من واقع الحياة الحديثة من جميع نواحيها ، الطبيعية والسياسية والاقتصادية والمنزلية والاجتماعية والفنية وغيرها ؛ وهو بذلك يوسع مجال الشعر ويفتح آفاقاً جديدة فى التعبير الشعرى الحديث . كما يمتاز شعره بالصدق والجرأة والصراحة وبخاصة فى التعبير عن آرائه فيما يتعلق بالأحداث الجارية مما يضفى على شعره صبغة فردية يرفض إزاءها تقبل أى أيديولوجية متعارف عليها دون فحص أو تمحيص ، الأمر الذى جعله فى مأمن من أن يجرفه تيار المذهبية العمياء .

ومن أروع ملامح شعره التى تجذب الانتباه تلك الوسيلة التى يستخدمها فى بناء بعض قصائده والتى يمكن أن نطلق عليها اسم « التجاور المفاجئ » وخير مثال على ذلك قصيدة « نقطة الالتقاء » Meeting Point حيث تجرى الأحداث فى مقهى عصرى بمناضده الرخامية ومذياعه الذى تنبعث منه الموسيقى الصاخبة :

« كان الزمن غائباً وفى مكان آخر
وكان هناك قدحان ومقعدان
وشخصان ذا نبض واحد
(لقد أوقف شخص ما السلالم المتحركة) :
كان الزمن غائباً وفى مكان آخر »

ثم يقول :

« اجتازت الجمال أميال الرمال
التى تمتد حول الأقداح والأطباق
والصحراء ملك يمينهما ، وكانا يخططان
تشطير النجوم والملح ؛
اجتازت الجمال أميال الرمال
وكان الزمن غائباً وفى مكان آخر .
ولم يحضر المناول ، وغفلت عنهما الساعة
وانبعث القالس من المذياع
مثل المياه انبثقت من جوف صخرة ،
وكان الزمن غائباً وفى مكان آخر » .

فى هذه القصيدة الواردة بديوان النبات والشبح يحاول الشاعر أن يعبر عن أزلية الحب فى إطار معاصر . والزمن هنا يوحد ما بين الخبرتين ، الخبرة السحيقة والخبرة الحالية ، فالشاعر المعاصر يحس بكلتا الخبرتين معاً ، وفى نفس الوقت . وبالاختصار ينجح ماكنيس هنا فى إلغاء المسافات وسحق الزمن ، فهو يوقف عقارب الساعة عن الدوران ، وينقل إلى وجداننا أبدية لحظة واحدة وديموميتها .

وفى ختام تقويمنا لشعر ماكنيس أورد تعليق « ا. ألفاريز A. Alvarez » فى معرض نقده لديوان ماكنيس « خمس وثمانون قصيدة » :

« يعد ماكنيس دون شك أفضل شعراء الثلاثينات بعد أودن . ويتوفر فى شعره مركز دائم متين يفتقر إليه الشعراء الآخرون فى الغالب ، إذ أنه لم يستسلم قط لإغراء كتابة دعاية بدلا من شعر — وهو شرك لم ينج منه حتى أودن نفسه فى كثير من الأحيان . ويبدو أن ماكنيس لديه من الاهتمام أو القلق الشخصى ما يجعله مشغولا على الدوام ، فهو يتحدث بصوته هو ، لا من خلال جهاز من أجهزة الدعاية الشعبية . ولذا فان نجاح عمله أو إخفاقه كان دائماً متعلقاً بمسألة نبراته الشخصية : فهو متأفف ، ساخر ، مثقف ، مكتئب فى بعض الأحيان ، وغالباً ما ينهمك بطريقة ما حتى يصبح على حين فجأة واعياً بوجود تلك الأمور العامة الضخمة تتطلع إليه فى تساؤل وتطل إليه من خلال عذابه وقلقه » .

على جمال الدين عزت

المسرح الفرنسى فى إنجلترا :



على الرغم من أن مهرجان المسرح الدولى الذى ينظم فى إنجلترا تحت إشراف مسرح شيكسبير الملكى لم يبلغ عامه الثانى ، إلا أنه يعتبر الآن من أكبر المهرجانات المسرحية التى تقام فى العالم كله . وقد احتلت فرقة الكوميدى فرانسيز مكان الصدارة فى مهرجان الموسم الماضى وحققت نجاحاً باهراً على الرغم من العوامل التى كانت كفيلة بالقضاء على هذا النجاح وفى مقدمتها مجموعة الممثلين الذين اشتركوا مع الممثلة الشهيرة مادلين رينو والمخرج العبقرى جان لوى بارو . فقد افتتحت الفرقة موسمها بمسرحية اندرماك مع أن راسين لا يتمتع بشعبية فى انجلترا ولا يستطيع المتفرج الإنجليزى أن يستمتع بأشعاره التى تستأثر بمشاعر كل مثقف فرنسى ، كما لا يستطيع أن يتقبل تصويره لعاطفة الحب ، تلك العاطفة التى تؤدى بصاحبها إلى المرض والعذاب . لهذا كان لا بد لإنقاذ المسرحية من إخراج ديناميكى حيوى وسريع حتى يكهرب الجمهور ، وقد نجح لوى بارو فى ذلك . ثم قدمت الفرقة مسرحية « عابر الهواء » ليوجين أونيسكو فلم يتقبلها أغلب الجمهور الإنجليزى الذى حكم على مؤلفها بالخبل والكذب وعدم الوضوح ، غير أن الجمهور أحب شخصية فيدو ولولا سوء توزيع الأدوار وبالذات دور مدام مادلين الذى لم يكن يصلح لها لأمكن إنقاذ المسرحية ، غير أن مادلين استعادت مكانتها عندما برعت فى أداء دور وينى فى مسرحية « الأيام السعيدة » لصمويل بيكيت ، فهو دور من أصعب الأدوار التى قدمت على خشبة المسرح ، لأنه عبارة عن مونولوج طويل يستغرق حوالى ساعتين متتاليتين بينهما فاصل قصير . وبفضل هذا الدور أثنى الجمهور على المسرحية وعلى الممثلة القديرة وعلى الفرقة كلها .

● لم يكن الدكتور مندور ناقداً فحسب ولا مفكراً وكفى ، بل كان إلى جوار هذا كله مناضلا ثورياً ، وكاتباً تقدمياً ، ومدافعاً عن قضايا العدالة الاجتماعية، ومبادىء السلام العالمى .

● الحس الديالكتيكى الواعى لدى الدكتور مندور هو الذى حرره من النظرة الجزئية، التى كثيراً ما تكون محدودة بحدود الوعى الفردى ، ومكنه من إدراك أهمية العلاقات الوظيفية والعامل الاجتماعى فى إقامة النظرة الكلية العامة التى ترتبط بالواقعين .. الحضارى والإنسانى .

● الأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته إزاء قضايا الإنسان المعاصر ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذى يسعى إلى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .



تيار الفكر العربي

محمد مندور .. الناقد الأيديولوجي

جـــلال العشـــرى

سئل الدكتور مندور قبيل وفاته أن يعرف النقد الأدبي فى كلمات قليلة فقال رحمه الله : « النقد الأدبي هو فى تمييز الأساليب ، على أن نأخذ لفظ الأسلوب بمفهومه الأوروبي الواسع عندما نقول إن الأسلوب هو الرجل نفسه ، ووظائف النقد هي التفسير والتقييم والتوجيه ، ومن الممكن أن يصبح النقد مشاركة فى خلق العمل الأدبي نفسه باضفاء مفاهيم وابراز أهداف وتحديد قيم قد تكون كامنة فى العمل الأدبي أو مستكنة فى باطنه » .

والواقع أن هذه الكلمات على قلتها ليست إجابة عابرة ولا مجرد كلام ، وإنما هى خلاصة وافية لقصة نفس وتاريخ ذهن وحياة قلم ، نفس حساسة سائلة لم تكتف بتذوق معطيات الحياة بل حاولت أن تعرف مرامى هذه الحياة وأن تتعرف على ما بداخلها من قيم ومضامين ، وذهن كبير محيط لم يغب عنه أن الفكر صانع الحياة وأن الحياة صنيعة الفكر فلم يباعد بين فكره وحياته ولا بين آرائه ومواقفه بل جعل من حياته وقوداً فكرياً فى معركة التنوير والتحرير ، وحياة قلم آمن بديمقراطية الرأى واشتراكية العيش وضرورة تهديف الأدب لتطوير المجتمع وتوظيف الفن للتعبير عن أشواق الشعب ورؤى الإنسان الجديد .

من هنا لم يكن الدكتور مندور ناقداً فحسب ولا مفكراً وكفى ، بل كان الى جوار هذا كله مناضلا ثوريا وكاتباً تقدميا ومدافعاً عن قضايا العدالة الاجتماعية ومبادئ السلام العالمى . وهو فى هذه الجوانب المتعددة من مناشطه العلمية والعملية نموذج ثورى أصيل للمفكر العصرى الذى لا يبتنى لنفسه قصراً فاخراً ويسكن إلى جواره كوخاً حقيراً على حد تعبير كيركجارد وإنما يجعل فكره هو المسكن الذى يعيش فيه ، وفيه يلتقى بالعالم أجمع ؛ فالإنسان وحيداً أو على حده ليس موجوداً على الحقيقة وإنما الموجود هو الإنسان فى اتصاله بالغير وفى تأثره وتأثره بالآخرين ، وعلى ذلك فالفكر العصرى أو مفكر العصر هو العنصر المنتقى من باطن البيئة وأحشاء المجتمع ليتحمل مسئوليته فى تغذية الوجدان البشرى وتنمية الضمير الإنسانى وليكون العامل المشع الذى يتعاطى التجربة لا للاستهلاك بل للتذوق والاستيعاب والتأثير فى المساحات العريضة من الجمهور العام .

هذه الرؤيا الجديدة هى أهم ما يميز المفكر العصرى عن غيره من مفكرى العصور السابقة ، وهى السمة البارزة على جبين القرن العشرين ، ذلك القرن الذى أنجب « الأيديولوجيا » منهجاً فى مناقشة الأمور ومعالجة الأشياء ، فالمنهج الايديولوجى هو الذى يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر ، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة ، وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة ولتطويرها باستمرار نحو الأنفع كأعمق وأشمل مايكون ونحو الأرفع كأحلى وأجمل مايكون .

. . . « فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه إلى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفردين الآبقين الشذاذ ، أو المنطوين على أنفسهم ، أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة ، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم فى الحياة . وحان الحين لكى

يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية كلها » .

هذا هو المنهج الأيديولوجي الذى انتهجه الدكتور مندور وارتضاه معياراً فى نقده لمنتجات الأدب والفن وظل يمارسه ويدعو إليه حتى أصبح بفضله معلماً من أهم المعالم البارزة فى تاريخنا النقدى الحديث . أما كيف انتهى إليه حتى وفق فى إرساء دعائمه وتأصيل جذوره ، وكيف اكتملت لديه عناصره حتى تمكن من وضعه فى صياغته المنهجية ومنطوقه الذهبى . . . فهذا ما سنراه الآن .

على مراحل ثلاث

الصحيح أن اهتداء الدكتور مندور إلى المنهج الأيديولوجي لم يكن حصيلة مجموعة من الأفكار الجاهزة والأحكام المسبقة التى استوردها هذا الناقد وراح يولف بينها ليطلع منها بصورة تركيبية لمنهج نقدى ، ولا كان نتيجة الوقوف أمام معرض المذاهب والآراء يفاضل بينها ويتخير منها ما ينتهى إليه وما يدين له بالولاء . وإنما كان المنهج عنده هو الرجل نفسه وكان الرجل بحق خلاصة نقية صافية لثقافات كثيرة عرفها، وتجارب حية عاشها ومعارك مريرة خاض غمارها ، فنتج عن هذا كله ذلك الناقد العصرى الأصيل الذى لا يصدر فى كتاباته عن تصوراته الذهنية وحدها ولا عن مدركاته الحسية فحسب وإنما صدر عن انفعاله الحقيقى بمعطيات الواقع الأدبى وتفاعله الحى مع تيار عصره ، لهذا كان منهجه كائناً حياً ينمو ويتطور فى جو من الروية والأناة وفى كنف التجربة الواعية أو الوعى التجريبى .

والمتتبع لتطور منهج النقد المندورى يجد أن هذا المنهج قد مر بمراحل ثلاث كل مرحلة منها كانت سبباً ونتيجة فى وقت واحد، نتيجة لما أحاط بها من مضامين اجتماعية ومفاهيم أدبية وسبباً فى الوقت نفسه لما تلاها من مرحلة كانت بدورها تعبيراً من المضامين والمفاهيم السائدة فى تلك الفترة ، فثمة متصل ديالكتيكى واحد كان ينساب فى ثنايا هذه المراحل الثلاث فلا يجعل كلا منها قفزة مفاجئة أو طفرة غير متوقعة ، بل كل مرحلة تنذر بالمرحلة التى بعدها والتى تحمل فى طياتها بذور المرحلة الجديدة. هذا الحس الديالكتيكى الواعى لدى الدكتور مندور هو الذى حرره من النظرة الجزئية التى كثيراً ما تكون محدودة بحدود الوعى الفردى ، ومكنه من إدراك أهمية العلاقات الوظيفية والعامل الاجتماعى فى إقامة النظرة الكلية العامة التى ترتبط بالواقعين . . الحضارى والإنسانى .

أولى هذه المراحل هى مرحلة النقد الجمالى التأثرى، والثانية هى مرحلة النقد الوصفى التحليلى، والأخيرة هى المرحلة التى اكتمل له فيها منهج النقد الأيديولوجي . والمتأمل فى هذه المراحل الثلاث يلاحظ أنها وإن لم تكن نتاج معركة بعينها خاضها هذا الناقد الكبير فلا أقل من أنها استمدت من هـــذه المعارك ما يبلور ملامحها ، ويؤصل جذورها ، ويمنحها شكلها الأخير . فالمعركة التى خاضها الدكتور مندور مع أستاذنا العقاد حول المنهج النفسى فى النقد وكيف أن هذا المنهج فى رأى شيخ النقاد ينزل بالناقد إلى مستوى الوثائق النفسية التى تحوله إلى باحث نفسانى بدلا من ناقد أدبى يركز على ما فى النص من قيم جمالية هى التى شكلت الموقف الجمالى فى تطور مندور النقدى ، والمعركة التى خاضها مع الدكتور زكى نجيب محمود حول الاحتكام إلى الذوق أم إلى العقل فى الحكم على العمل الأدبى وما ترتب عليها من مناقشات حول علمية النقد أو فنيته كان لها أثرها فى انتقاله إلى مرحلة النقد التحليلى ، أما المعركة الأخيرة التى نزلها مع الدكتور رشاد رشدى حول الشكل والمضمون وأيهما يكون فى خدمة الآخر فهى التى أكدت اهتمام الدكتور مندور بمضمون العمل الأدبى وضرورة ربطه بقضايا المجتمع وواقع الحياة ، وهى العناصر الأساسية فى منهج النقد الأيديولوجي الذى

ارتضاه الدكتور مندور فى آخر مراحل تطوره والذى ألقى على شاطئه مراسيه بعد أن أبحر فى خضم الأدب والحياة أميالا بعد أميال .

ولكى نقف على تفاصيل هذه الرحلة لا بد لنا أن نتوقف عند كل مرحلة من مراحلها الثلاث لنعرف ما نصيب كل منها فى الكشف عن أصالة الرجل وفى التعبير عن حقيقة الواقع النقدى كما كان يراها فى ذلك الحين .

النقد الجمالى التأثرى

سافر الدكتور مندور إلى أوروبا مزوداً بأحلى وأشهى ما فى الأدب العربى من ثمار ، كان قد قرأ « الأغانى » للأصفهانى و «الكامل» للمبرد و«الأمالى» لأبى على القالى و « العقد الفريد » لابن عبدربه . وهى الكتب التى أدرك فيما بعد أنها بمثابة الجهات الأصلية فى خريطة الأدب العربى القديم ، على الناقد أن يبدأ بمعرفتها لكى يتعرف من خلالها على عبقرية اللغة العربية وعلى ما فى آداب تلك اللغة من أسرار الإبداع ونواحى الإعجاز . وفى باريس لم يلتق مباشرة بالأدب الفرنسى الحديث ولكنه آثر أن يرتد إلى منابعه الأولى ومصادره الأساسية فدرس اللغة اليونانية القديمة وآدابها وقرأ أروع وأبدع ما فى الثقافة اليونانية أو اليونانيات بشكل عام . وما أن تلاقت على يديه الثقافتان العريقتان . . العربيـة واليونانية حتى اتجه بكله إلى المناهج الغربية فى دراسة الأدب ونقده ، وبخاصة المنهج الفرنسى القائم على تفسير النصوص حيث كان أساتذة الأدب الفرنسى ونقاده يفسرون نصوصاً مختارة لأعلام هذا الأدب فى عصوره المتتابعة وحول كل نص كانت تتبلور دراسة الكاتب كله وأسلوبه الخاص ووجهة نظره فى الحياة مع المقارنة بخصائص الكتاب الآخرين . وكان من فرط تأثره بمنهج النقد الفرنسى أن تجنب التفكير باللغة العربية على حد تعبيره حتى خيل إليه أن تغيير لغة التفكير إلى لغة أكثر تحديداً ودقة وأقل ميوعة قد غير منهج تفكيره كله : « فمن المؤكد أن تغيير لغة التفكير لا لغة الكلام فحسب هى التى تكون النقلة الكبيرة فى منهج تفكيرى العام بل وإحساسى أيضاً ، فاللغة هى ضابط الإحساس كما هى ضابط الفكر ، والانسان لا يعى إحساسه ولا يتبينه الا اذا استطـاع أن يسكنه اللفظ المحـدد الدال »

ومن هنا نبت اهتمامه بالدراسات اللغوية ومناهج البحث فيها ، فالتحق فى باريس بمعهد الأصوات حيث درس أصوات اللغة دراسة معملية وقام ببحث هام عن موسيقى الشعر العربى وأوزانه مسجلة ومقاسة بالكيموجراف فضلا عن رسالة « علم اللسان » التى ترجمها عن أكبر علماء اللغات فى عصرنا الحديث وهو العالم الفرنسى « جورج مابيه ».

بكل هذه الشحنات الثقافية استطاع الدكتور مندور أن ينهى مراحله التعلمية ليبدأ مرحلته التعليمية التى جند لها كل فكره وجيش لها أكثر وجدانه ، فما أن فرغ من دور الطلب ودور التنقل حتى تهيأ لدور الأستاذية . . هنا على أرض مصر وفى معترك الأدب والحياة . وكان الحلم الذى راوده وتمنى لو عاش حتى يراه هو أن يجـد الأدب العربى موصولا بتيار الأدب الإنسانى العالمى : « منذ عودتى من أوروبا أخذت أفكر فى الطريقة التى نستطيع بها أن ندخل الأدب العربى المعاصر فى تيار الآداب العالمية وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء » . فقد أزعجه أن يجد أدبنا العربى — والبلاد فى عصر نهضة وإحياء — كسيحاً لا يقوى على السير بعد أن أثقلته الزخارف البلاغية وأنهكته النبرة الخطابية ، وأطبق عليه الطلاء الخارجى فهب الرجل يطالب بالاهتمام بعمق التجربة الإنسانية من حيث الموضوع ونضارة القيمة الجمالية من حيث

الوسيلة والتأثر المبنى على الذوق المستنير من حيث منهج الدراسة . وتلك كانت أولى ارتباطات الدكتور مندور بنظرية النقد بعد ما رأى بعقل الناقد وفكره وقلب الأديب وحسه أن أدبنا العربى المعاصر لن تقوم له قائمة ما لم يصدر عن نظرية تحدد له مساراته القائمة وتتنبأ له باتجاهاته المستقبلة لأنه بدون هذه النظرية لن يزيد عن انفعالات محمومة على صعيد الخلق والإبداع ونزوات تحكمية على صعيد النقد والبحث .

على أن دعوة الدكتور مندور إلى المناهج الأجنبية فى دراسة أدبنا وتذوقه لم تكن دعوة متحاملة تخضع الأدب العربى لمقاييس الأدب الغربى إخضاعاً تاماً ، ولا كانت دعوة مجاملة تعترف بالآداب الغربية على حساب غيرها من الآداب ، وإنما كانت دعوة واعية بكنه أدبنا وجوهره ، عارفة بخصائصه الفذة وملامحه الفريدة ، مدركة تمام الإدراك « أن فى الكتب العربية القديمة كنوزا نستطيع – إذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوربية حديثة – أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التى لا تزال قائمة حتى اليوم » . لهذا كان التطبيق هو الوجه الآخر لهذه الدعوة ، لأن التطبيق أكثر من سواه هو الذى يجنبنا مخاطر الإطلاق والتعميم ، وينأى بنا عن فوضى المبادئ العامة ، ويضعنا وجهاً لوجه أمام التفصيل والتحليل ، والتخصيص والمقارنة وغيرها من عناصر النقد الموضعى ، اسمعه يقول فى ميزانه الجديد : « هذا المنهج التطبيقى هو الذى استقر عليه رأيى وإن كنت قد نظرت إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجيهات العامة ، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق كما اعتمدت على الموازنات لإيضاح الفروق التى لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب » .

ومن هنا كانت نظرة الدكتور مندور إلى الأدب على أنه شىء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وعلى أنه فن جميل يكتسب وجوده المستقل عن صاحبه . . . الأديب أو الشاعر أو الفنان . ومن هنا أيضاً كانت غلبة النزعة الجمالية على منهجه النقدى فى هذه الفترة حيث كان يركز على القيم الجمالية فى النص الأدبى وفى الشعر بصفة خاصة « لأنه الفن الأدبى الذى يعتبر أكثر جمالية من أى فن أدبى آخر » ، ومن هنا أخيراً كانت تسميته « بالشعر المهموس » لقصائد بعض شعراء المهجر ، وتفضيله لهذا الشعر لما رأى فيه من مواضع الجمال ، وما أحس فيه من الصدق والألفة ما وقع فى نفسه موقع الأسرار التى يتهامس بها الناس .



ع . العقاد

معركة عنيفة مع العقاد

غير أن منهج الدكتور مندور بصورته هذه وفى هذه الفترة هو الذى أدى به إلى خوض معركة عنيفة مع أستاذنا العقاد الذى كان له سبق الإحساس بحاجة أدبنا إلى الإصلاح ، كما كان له سبق الدعوة إلى التجديد . فأدبنا لم تكن تنقصه القيمة الجمالية كل النقصان ولا خلا كله من الشعر الهامس أو الشعر المهموس وإنما الذى كان ينقصه هو أن يكون شعراً

بالفطرة وليس شعراً بالمحاكاة، وأن يكون من شعر السليقة والطبع العميق وليس من شعر الحس والألفاظ والأصداء ، فعند العقاد أن الشاعرية الحسية شيء والشاعرية النفسية شيء آخر ، وأن الشعر عندنا دليل على شاعرية الحس وليس دليلا على شاعرية النفس والروح . فمعظم أشعارنا نظمت فى المعانى التى يلم بها الحس القريب من غزل أو منادمة أو فخر أو وصف أو مدح أو هجاء ولما نجد فيها شيئاً من تلك السبحات العالية والمعانى الرفيعة التى تسمو إليها عبقريات الملهمين من الشعراء . ومن هنا كان إيمان العقاد بأن أدب الأديب إنما هو صورة من نفس صاحبه وتاريخ حياته الروحية ، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأديب فى أدبه واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب « فالشاعر الذى لا تعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف » .

وهذا هو المنهج النفسى الذى دعا إليه العقاد واستخدمه فى دراسته عن ابن الرومى كما يشهد اسم كتابه نفسه وهو « ابن الرومى . حياته من شعره » وفى دراسته عن أبى نواس كما يشهد أيضاً اسم كتابه وهو « أبو نواس ، الحسن بن هانىء . دراسة فى التحليل النفسى والنقد التاريخى » هذا بالإضافة إلى مقالاته عن كل من أبى الطيب وأبى العلاء .

ولكن الدكتور مندور أبى أن يفهم من هذه الدعوة إلا أنها دعوة ضيقة الأفق محدودة النطاق من شأنها النزول بالأدب إلى مستوى الوثائق النفسية التى تجعل هم الناقد الذى لا هم له سواه هو استخلاص العقد النفسية للشاعر من شعره وللأديب من إنتاجه الأدبى ، وبذلك يتحول الواحد منا — فى رأى الدكتور مندور — « إلى باحث نفسانى لا ناقد أدبى له منهجه الخاص بعمله باعتبار أن الأدب شيء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وفن جميل ، ووعاء لقيم إنسانية وأخلاقية واجتماعية تكتسب وجودها المستقل عن صاحبها » . وفات الدكتور مندور أو شاء أن تفوته تلك التفرقة الهامة التى أقامها العقاد بين فن النفس وعلم النفس ، ففن النفس شيء أقرب إلى منهجه النفسى الذى يستخلص حياة الشاعر من شعره ولا علاقة له بالمنهج النفسانى الذى يحاول فهم نظريات الأدب والنقد عن طريق اقحام نظريات علم النفس : ومع ذلك فقد أفاد الدكتور مندور من هذه المعركة وعاد فيما بعد ليطور منهجه الجمالى ويتصوره فى ضوء الذوق التأثرى المستنير الذى يستعين بالدراسات النفسية والاجتماعية والتاريخية باعتبارها من أهم أدوات التثقيف لكل من الناقد والأديب .

وهذا ما عبر عنه الدكتور مندور فى كتابه عن « النقد المنهجى عند العرب » بقوله : « الذوق لا بد أن يكون من مراجع الحكم النهائى فى الأدب ونقده ما دام يستند إلى أسباب تجعله — فى حدود الممكن — وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير » .

على أنه سرعان ما يعود فى موضع آخر ليؤكد ما يقصده بكلمة « ذوق » ؛ فالذوق عنده ملكة تحصل فى النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، وطول تدعيم هذه الممارسة بالأسس النظرية أو التطبيقية العامة ، وبذلك ينجو نقد الناقد من النزوات التحكمية والأحكام المبتسرة ويستطيع بحكم الدربة والمران فى ضوء ثقافته العميقة الواسعة وإحساسه الصادق بالأثر الأدبى أن يصدر حكماً إن لم يكن صواباً فهو إلى الصواب أقرب : « فالذوق ليس معناه النزوات التحكمية ، وجانب كبير منه ما هو إلا رواسب عقلية وشعورية نستطيع إبرازها إلى الضوء وتعليلها ، وبذلك يصبح الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير . ثم إنى وإن كنت أومن بأنه ليست هناك معرفة تغنى عن الذوق التأثرى إلا أنى مع ذلك أحرص على أن يكون الذوق مستنيراً » .

علمية النقد وفنيته

غير أن ذوق الدكتور مندور وإن يكن قد عمق منهجه الجمالى الخالص فأنقذه من عيب البساطة

والتسطيح إلا أنه لم ينأ به عن خطر الفنية ، وبذلك، وقف منهجه النقدى عند حدود النظرة الفنية التى لا ترتفع إلى أن تكون علماً . وهذاما يصرح به فى كتابه عن «النقد المنهجى عند العرب» إذ يقول: «والنقد ليس علماً ولا يمكن أن يكون علماً، وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم . بل لو فرضنا جدلا إمكان وضع علم له لوجب أن يقوم ذلك العلم بذاته» .

فعند الدكتور مندور أنه إذا كانت مادةالأدب هى النفس الإنسانية فى أدق خلجاتها وأوهى أحاسيسها مما لا نجد له شبهاً مع أية نفس إنسانية أخرى ، فان وظيفة الأدب لا بد وأن تكون فردية ممعنة فى الفردية على العكس من وظائف بقية العلوم الإنسانية الأخرى التى تميل بطبيعتها إلى التعميم ، فعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ كلها علوم لا تتعامل مع وحدات جزئية مفردة وإنما تتعامل مع القطاعات الجماعية العريضة ، ومن هنا كانت نوعية الاختلاف المنهجى بين طبيعة العلم وطبيعة النقد ؛ فالناقد لا يصح له أن يدعى منهج عالم النفس أو التاريخ أو الاجتماع ما دامت مهمته ليست إدراك أوجه التشابه بين المختلفات تمهيداً لإصدار القانون العام ، وإنما هى الإبصار والتبصير بالفوارق الخاصة والسمات المميزة لكل عمل فنى . «والذى نقصده بعبارة النقد المنهجى هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها» .

والذى يهمنا من هذا كله هو ما يبدأ به الدكتور



ز . نجيب محمود

مندور من اعتبار الذوق الشخصى أساس كل نقد وتخويله كافة سلطات نقد الآداب والفنون مما انتهى به إلى اعتبار النقد فناً لا علاقة له بالعلم «فأولى عمليات النقد هى التذوق ، والتأثرية هى المنهج الوحيد الذى يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها ، والقول بغير ذلك لا نظنه يستقيم فى بداهة العقول» ، أقول إن اعتبار النقد فناً لا علماً هو الذى أدى إلى نشوب المعركة الثانية بين الدكتور مندور والدكتور زكى نجيب محمود ؛ فالدكتور مندور لما استقام له الذوق منهجاً وراح يطبقه على حركة النقد الأدبى كما تتمثل فى أعلامها القدامى متخذاً مركزاً لهذا البحث الناقدين الكبيرين . . . . الآمدى صاحب كتاب «الموازنة بين الطائيين» والجرجانى صاحب كتاب «الوساطة بين المتنبى وخصومه» ، انتهى إلى تفضيل ما أخذ الآمدى به نفسه من مطالبة الناقد بذوق أنتجه طول النظر فى روائع الفن حتى



د . رشدى

يضمن لنفسه سلامة الحكم فى التبصير بمواضع القبح والجمال ، فهو يعقب على طريقة الآمدى بقوله : « ومن الواضح أنه فى هذه الفقرة يريد أن يقرر الحقيقة الثابتة من أن النقد ملكة مستقلة لا بد من أن تدرب على تلك الصناعة » وينتهى من بحثه إلى ما أثبته فى مستهل كتابه من أن « أساس كل نقد هو الذوق الشخصى تدعمه ملكة تحصل فى النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، والنقد ليس علماً ولا يمكن أن يكون علماً ، وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم »

وبين فنية النقد وعلميته نشبت المعركة بين الدكتور مندور والدكتور زكى نجيب محمود ،

فالدكتور زكى لا يرى هذا الرأى ويصر على أن يقوم النقد على تدليل عقلى ، يصر على أن يكون النقد علماً ؛ فالتذوق وإن لم يكن منه بد فى عملية النقد الأدبى إلا أنه لا يجعل من المتذوق ناقداً ، يجعله مجرد متذوق للأثر الفنى لا يختلف عن غيره من المتذوقين « فلنا أن نتذوق القطعة الأدبية ، لكن هذا التذوق لا يكون معرفة ، وبالتالى لا يجعل الناقد ناقداً ، وإنما تبدأ عملية النقد الفنى بعد أن تنتهى مرحلة التذوق ، فالذوق يأتى أولا ، ثم يعقبه تحليل – إذا أمكن – للعناصر الموضوعية التى أثارت هذا التذوق ، وهذا التحليل الموضوعى هو المعرفة ، وهو النقد بأدق معناه ، ولو وقفت عند مرحلة الذوق لما نطقت بكلمة واحدة . بل لما كنت شيئاً على الإطلاق بالنسبة لسواك » . وهذا صحيح ؛

فكل جمهور النظارة فى المسرح متذوقون ، وكل مستمعى الأوركسترا السيمفونى متذوقون ، وكل زائر لأحد المعارض متذوق ، وكذلك قارئ أى كتاب ، وإنما الذى يجعل الواحد من هؤلاء جميعاً ناقداً هو ما يعلق به من كلام على ما يسمع أو يقرأ أو يرى ، وليس أى كلام بطبيعة الحال ، وإنما الكلام الذى يتناول الأثر الفنى بالتحليل العقلى ويخضعه بالتالى لمنهج البحث العلمى . فالعلم ما هو إلا منهج البحث كائناً ما كان الموضوع وكائناً ما كانت المادة ، لتكن أفلاك السماء أو أحجار الأرض ، لتكن ماء أو هواء ، لتكن ذهباً أو نحاساً ، لتكن أدباً أو تاريخاً ، لتكن ما تكون « فهى علم إذا اصطنعت فى بحثها منهجاً ، لأن العلم ليس حقائق بعينها وإنما هو ترتيب منهجى لما شئت من حقائق » ؛

وليس يعنينا الآن تشبث الدكتور مندور بموقفه وإصراره على أن يكون النقد فناً عماده الذوق ، ولا ما اشترطه للذوق من تحفظات أربعة تعرفنا كيف « نميزه ونقدره ونراجعه » وإنما الذى يعنينا هو ما أفاده الدكتور مندور من هذه المعركة حتى رأيناه فيما بعد وقد عاد ليطور منهجه الذوقى التأثرى متصوراً إياه فى ضوء التحليل العقلى والوصف الموضوعى ، ومن ثم كانت المرحلة الثانية فى تطور حياته النقدية وهى مرحلة ..

النقد الوصفى التحليلى

والواقع أن هذه المرحلة تشكل الفترة التى قضاها الدكتور مندور أستاذاً محاضراً بالمعهد العالى

للدراسات العربية حيث كان قد بدأ بحثاً طويلا عن الأدب وفنونه قسمه على حلقات ثلاث ، درس فى الحلقة الأولى نظرية الأدب وأقسامه الكبرى إلى فنون شعرية وفنون نثرية وفصل القول فى فنون الشعر وخصائص ومقاييس كل فن وهى الفن الملحمى والفن الدرامى والفن الغنائى والفن التعليمى ؛ وفى الحلقة الثانية درس فنين كبيرين من فنون النثر وهما المسرحية بمقوماتها وأصولها الفنية وأهدافها وتطور ذلك كله عبر العصور ، والنقد من حيث مناهجه المختلفة ووظائفه ؛ وفى الحلقة الثالثة والأخيرة درس الفنون القصصية الثلاثة المختلفة وهى الرواية والقصة القصيرة وما يسميه الفرنسيون بالقصة الإخبارية . ولقد نشر الدكتور مندور الحلقتين الأولى والثانية من هذه الدراسة فى كتاب بعنوان « الأدب وفنونه » فسجل بذلك المرحلة الثانية فى تطوره النقدى ، وهى المرحلة التى أطلق عليها اسم مرحلة النقد الوصفى التحليلى .

فى هذه المرحلة استطاع الدكتور مندور أن يعتبر منهج النقد الجمالى التأثرى جزءاً من العملية النقدية لا يمكن الوقوف عنده ولا الاكتفاء به لأنه وإن كان مرحلة ضرورية وأساسية وأولية فى النقد إلا أنه ليس النقد كله ، أى أن الذوق التأثرى ما هو إلا نصف الطريق ولذلك فهو ليس منهجاً قائماً بذاته إلى أن يكمله النصف الآخر والأكثر أهمية وهو العقل التحليلى والوصف الموضوعى ، ذلك لأن التأثر ما هو إلا إحساس ذاتى خاص لا يمكن نقله إلى الآخرين بعكس التحليل العقلى الذى يؤلف معرفة موضوعية يمكن نقلها إلى الغير « حتى نستطيع أن نقنع الغير بسلامة تأثراتنا وصدقها وشرعيتها ، أى حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص إلى معرفة موضوعية يستطيع الغير أن يقبلها أو يرفضها فى ضوء الإدراك الفكرى الذى هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر » كما قرر ذلك فى كتابه عن « الأدب وفنونه » .

المهم أن تحويل النقد من ذوق خاص إلى معرفة موضوعية يمكن نقلها إلى الغير هو من أهم خصائص المنهج العلمى الذى يسقط كل ما هو خاص من جوانب الموضوع الذى يبحثه ، ولا يستبقى إلا ما هو عام بين الناس . وهذا هو الفرق بين الفن والعلم ؛ فبينما الفن كما قال الدكتور زكى نجيب محمود يلتقط من الموضوع تلك العناصر التى تجعله فرداً فريداً لا يتكرر فى أشباه ، نرى العلم يستبعد هذه الجوانب الخاصة من موضوعه ليحصر نظره فى العام المشترك . ومن هنا عاد الدكتور مندور فاعتبر النقد التأثرى ملازماً لنشأة فنون الأدب الأخرى ، « لأنه منذ أن نشأت هذه الفنون والناس يتذوقونها ويتأثرون بها ولكن هذا التذوق التأثرى لم يرتفع بالنقد إلى أن يكون علماً لأنه لم تكن قد استقرت للنقد مناهج ولا مبادئ ولا أصول ولا كانت قد نمت ملكة التفكير والتقعيد ولذلك ظل النقد مجرد تأثرات عفوية تلقائية لفنون الأدب الأخرى » « ولكنه بمضى الزمن ونمو ملكة التفكير عند البشر أخذوا يبحثون عن أصول ومبادئ عامة يفسرون بها التأثرات التى يتلقونها عن الفنون الأدبية المختلفة ، وبذلك أخذ النقد يتطور من التأثرية الذاتية إلى الموضوعية التى أوشكت أن تحوله إلى علم قائم على أصول محددة لكل فن من فنون الأدب » .

تلك هى مرحلة النقد الوصفى التحليلى التى قال عنها الدكتور مندور إنه التزم فيها أسلوباً علمياً محايداً يهدف إلى الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف

أكثر مما يهدف إلى التوجيه ... واستهداف التوجيه منهجاً فى النقد يؤدى بنا إلى الكلام عن المرحلة الثالثة والختامية فى حياة مندور النقدية وهى مرحلة النقد الايديولوجى .

منهج النقد الأيديولوجى

والكلام عن هذه المرحلة يظل ناقصاً أو مبتوراً ما لم نوصلها بما سبقها من ارهاصات فكرية وشحنات وجدانية مهدت لها وأدت إليها ، وأعنى بهذه الارهاصات الفترة التى قضاها الدكتور مندور فى معترك الحياتين .. السياسية والاجتماعية . ففى فترة الحرب العالمية الثانية بعدها أو قبلها بقليل انصرف الدكتور مندور بكامل هيئته إلى النضال السياسى مرتبطاً ارتباطاً عميقاً وشريفاً بالكفاح السياسى للشعب مؤمناً بأن المفكر لا بد وأن يحمل مسئوليته بازاء تحرير بلاده من سيطرة الاستعمار ، وأن يأخذ مكانه الريادى فى توجيه الجماهير وقيادتها فى معركتها الكبرى ضد الرأسمالية والاقطاع ، فبدون القضاء على هذا العدو الثلاثى المشترك .. الاستعمار والرأسمالية والاقطاع لن يصفو وجداننا بحيث نستطيع أن نعرض صفحة روحنا لتلقى معطيات الأدب والفن ، يقول الدكتور مندور مؤكداً أهمية هذه الفترة فى دفعه إلى الأخذ بمنهج النقد الأيديولوجى : «وقد دفعت إلى اعتناق هذا المنهج نتيجة لاهتمامى بالقضايا العامة وبالنواحى السياسية والاجتماعية فى حياتنا . ثم لإيمانى بالفلسفة الاشتراكية . وازدياد إيمانى بها كلما ازددت معرفة بواقع مجتمعنا أثناء عملى فى الصحافة والمحاماة والبرلمان وبحكم نشأتى الريفية واستمرار صلتى الوثيقة بالريف وأهله وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة» .

ومن هنا كانت المحاولات الأولى لتوظيف الأدب وتهديف الفن بربطهما بالواقعين السياسى والاجتماعى « فوظيفة الأدب فى التطوير السياسى أن يستخلص القيم المحركة التى تكمن خلف مظاهر التطور المادى والاجتماعى للحياة ، وهو بكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه » . ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة ورد فعل لمواقفها وتعبير عن تطورها وحتمية استجابتها لهذا التطور ، لأن الأدب لا يعكس الحياة على المستوى السلبى بل على المستوى الايجابى إذ يرتد ثانية إلى تلك الحياة فيغير من واقعها بالتطوير ويدفع إنسانها إلى التقدم والنماء . ومن هنا كان اتجاه الدكتور مندور إلى استخدام منهجه الأيديولوجى فى مجال الأدب المسرحى والفن التمثيلى باعتباره المجال الذى يتم فيه اللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة فضلا عن أنه أخطر المجالات الجماهيرية على الإطلاق .

على أنه إذا كان هذا كله بمثابة البطانة الوجدانية التى دفعت الدكتور مندور إلى الأخذ بالأيديولوجيا منهجاً فى النقد وموقفها فى الحياة ، فان الذى حدد له اتجاه الفكرى الأخير وبلور منهجه فى صياغته النهائية المعروفة تلك المعركة التى خاضها مع الدكتور رشاد رشدى وزملائه ممن دعوا إلى المحافظة على حرية الفن وقيمه الجمالية مخافة أن يتحول إلى دعاوى سياسية وآراء اجتماعيــة وهى المعركة التى أخذت صورة صراع حول الشكل والمضمون فى العمل الأدبى ، وأيهما يكون فى خدمة الآخر . «فأنصار الشكل الذين يسمون أنفسهم أحياناً أنصار الفن يقولون إنه ليس للناقد أن يناقش أو يتحكم فيما يريد الكاتب أن يقوله للناس وإلا كان فى ذلك اعتداء على حريته ، وإنما ينظر فى كيف قال الكاتب ما أراد قوله وعلى أى نحو سار ، وهل نجح فى تقديمه فى صورة جميلة تجذب إليها العقول والقلوب أم لم ينجح ؟ » . والواقع أن الدكتور مندور قد بالغ فى طرح المشكلة على هذا

النحو الذى فصل فيه بين الشكل والمضمون فصلا تعسفياً القصد منه استدراج خصومه إلى العراء وشن الحرب الصريحة عليهم بدلا من اللجوء إلى حرب العصابات ،فكلما نادى به الدكتور رشدى هو ألا نخلط بين الأدب والحياة،بحيث نطالب الأديب أن يزودنا بما تزودنا به الحياة نفسها ، فالأدب ليس معادلا للحياة أو بديلا عنها لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة ، وعلى ذلك لا يجوز لنا أن نفصل بين الشكل والمضمون فى العمل الأدبى الذى هو أشبه ما يكون بالكائن الحى لا يمكن شطره إلى شطرين ، وفى هـذا يقول الدكتـور رشـدى

«النقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبى لا يستمد قيمته من موضوعه أو من شكله منفصلا ، بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل فى وحدة موضوعية مهمتها خلق إحساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب» .

ولكن الدكتور مندور شاء أن يعمق مسافة الخلف الظاهرى بين الشكل والمضمون على الرغم من أنهما يكونان معاً فى العمل الأدبى وحدة متماسكة تجعل كلا منهما ينعكس على الآخر ، فهو يقول ما نصه : «ومع ذلك فلا تزال ضرورة البحث والعرض تستوجب الفصل بين المضمون والشكل فى العملية النقدية بما يتبع ذلك من صرف فئة كبيرة من النقاد اهتمامها الأكبر إلى المضمون ، وصرف فئة أخرى هذا الاهتمام إلى الشكل» وذلك كله تمهيداً لاتخاذ موقفه وإعلان منهجه الأيديولوجى الذى يتهم بمقتضاه أنصار الشكل بالتخلى عن قضايا الإنسان وقضايا المجتمع وقضايا الحياة الكبرى،فهو يقول أيضاً ما نصه : «وحللت مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل فى خدمة المضمون وهـذا مفهوم جديد فى النقد الأدبى ، وقلت إنه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادئ والأشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة» .

والذى يهمنا الآن هو أن اهتمام الدكتور مندور المتصاعد بأولوية المضمون فى تقويم العمل الأدبى أو الفنى هو الذى أدى به إلى تطوير منهجه النقدى فى ضوء الفلسفة الايديولوجيه الجديدة ، تلك التى ترتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، ومن هنا كانت مناصرته لقضية الالتزام فى الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد ؛ فالأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته إزاء قضايا الانسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذى يسعى إلى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى ... أبعد من الحاضر وأفضل وأجمل وأكثر اسعاداً للبشر ،

وهذا فى صحيحه جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر تقدماً وغاية أكثر شمولا «وإنما الهدف عند الاشتراكية هو الهدف التقدمى الأبعد من الحاضر نحو العدل والخير والرخاء والسعادة للبشر أجمعين» .

وأخيراً ..

وأخيراً فقد استطاع الدكتور مندور أن ينجز لنفسه ولنا منهجاً متكاملا فى النقد يجمع بين الاحساس الذوقى بجمال الفن والتحليل العقلى لعناصره والالتزام الأيديولوجى بقضاياه ... تفسيراً وتقويماً وتوجيهاً . كل هذا فى ضوء ثقافة إنسانية عميقة وواسعة وتمرس طويل بمنتجات الأدب والفن قراءة ونقداً ، والتزام صارخ بقضايا شعبنا الجديد ومجتمعنا الجديد فى ارتباطهما بواقعنا الاشتراكى المعاصر . مما ساعده على أن يكون بحق ... شيخ النقاد .

جلال العشرى

لقاء كل شهر

السفير لموريس ويست :

هناك حرب تدور رحاها فى فيتنام الجنوبية تشد إليها أبصار العالم بأسره وتستحوذ على اهتمام شعوب الأرض قاطبة ، فالساسة منكبون على دراستها ورسم الخطط لمواجهتها ، والصحفيون متكالبون على نقل أخبارها وتحليل أحداثها بينما تحاول المنظمات الدولية والإقليمية أن تلعب دور حمامة السلام بين الطرفين المتنازعين وتنطلق أقلام الفلاسفة والأدباء لتنذر بما قد تجلبه تلك الحرب الضروس على البشرية من ويلات إذا ما تفاقم الموقف وأدى إلى حرب نووية .

ومن بين هؤلاء الأدباء الروائى « موريس ويست » الذى استمد أحداث روايته الجديدة « السفير » مما يجرى فى فيتنام الجنوبية من أحداث محدداً لعمله الفنى الحقبة التى سبقت الإطاحة بالرئيس « نجو دينه ديام » وما بعدها . وأما « ديام » هذا فهو الرئيس الفيتنامى الكاثوليكى الذى ظل يحكم البلاد — تناصره أمريكا — بالحديد والنار حتى لقى حتفه على أيدى الثوار والذى تمثله فى رواية السفير شخصية الرئيس كونج ، ولكن شخصية ماكسويل جوردون آمبرلى — السفير الأمريكى فى سايجون ، فهى لا تمثل شخصاً بذاته وإن تكن الشخصية الرئيسية فى الرواية .

وإن الورطة التى يجد السفير نفسه واقعاً فيها هى محور الرواية وموضوعها الأساسى . ففى حال من اضطراب القيم الأخلاقية وحساب النفس الدقيق يستدعى آمبرلى للقيام بسلسلة من الإجراءات التى أسفرت عن الإطاحة بالرئيس كونج واغتياله ، بيد أن آمبرلى يشعر بعذاب الضمير إزاء ما ارتكب من جرم حين تنكشف أمام ناظريه عدالة موقف كونج كحاكم وكإنسان على السواء ، وبرغم ذلك يقتنع فى نفس الوقت — أو يسمح لنفسه بالاقتناع — بأن كسب الحرب فى فيتنام أمر متعذر إلا إذا أطيح بكونج ، وفى هذا الصراع بين الضمير والواجب تكون الغلبة للأخير ، فيعتزل آمبرلى ويلجأ إلى أحد أديرة البوذيين فى اليابان ينشد الطمأنينة والراحة لنفسه الكسيرة المحطمة .

لقد كتبت هذه الرواية بقدرة فائقة على سرد الأحداث ، تلك السمة التى جلبت لروايات « ويست » الأخرى شهرة واسعة . ومع ذلك فشل ويست فيما نجح فيه جراهام جرين ومورياك حيث أنه لم يستطع أن يقدم بنجاح وإقناع ، موضوعاً أخلاقياً فى إطار من الأحداث المعاصرة ، فضلا عن أنه لم يفلح فى احلاله المبادئ البوذية محل العقيدة الكاثوليكية ونواميسها ، فالكثيرون من الناس — وربما السواد الأعظم منهم — يضطرون فى الحياة العامة أن يأتوا من الأعمال أو أن يتفوهوا بأمور لا يستطيعونها فى حياتهم الخاصة كأفراد . ولكن ذلك لا يجب أن يحملهم على اعتبار أنفسهم أئمة أو عوامل هدم للمبادئ الأخلاقية وهكذا لو بعثت وزارة الخارجية الأمريكية إلى «سايجون» أو إلى أية منطقة مضطربة أخرى بسفير غير واثق من نفسه وتساوره المخاوف



والشكوك مثل أمبرلى السىء الطالع فلن تحرز أمريكا أدنى تقدم فى الشرق الأقصى.

وتكن قوة الرواية فى تصويرها الرائع لحقائق الموقف فى فيتنام الجنوبية، فلقد صور الكاتب ببراعة فائقة شعب فيتنام الجنوبية وقد ضاق ذرعاً بالحرب، والولايات المتحدة الأمريكية وقد تعذر نجاح مهمتها، كما أنه أبرز المواهب الخلاقة التى يتحلى بها الجنرال جياب – قائد قوات فيتنام الجنوبية – ورسم ببراعة سايجون والريف المحيط بها بعد عشرين عاماً من حرب مدمرة.

ويكاد يكون هذا العمل الفنى نبذة سياسية كتبها من هو عليم ببواطن الأمور بقدر ما هى رواية أدبية. ولو استطاع القارئ أن يرقى إلى أسلوب مستر ويست الذى يتسم بالرصانة والعمق لقضى وقتاً ممتعاً.

وجاء على لسان إحدى شخصيات الرواية – وهو أحد أعضاء السفارة الأمريكية الخارجين عليها – العبارة التالية: «سوف أقف على الحياد، سوف أتخذ موقفاً حيادياً بينما لا نزال فى مركز قوى يمكننا من المساومة، ثم أنسحب تاركاً هذه البلاد لتقرر مصيرها بنفسها».

ومع ذلك لم يؤخذ بهذه النصيحة لا فى الرواية ولا فى الواقع، ومن ثم فإنه فى ضوء تطور الأحداث فى فيتنام يمكن لمن أسدى تلك النصيحة أن يقول: «ألم أشر إليكم بذلك».

شاكر إبراهيم

إلزا تريوليه والمستحيل الأكبر

«المستحيل الأكبر» هى أحدث ما ظهر فى فرنسا من روايات للكاتبة الفرنسية إلزا تريوليه زوجة لوى أراجون الشاعر الفرنسى الشهير ورئيس تحرير مجلة «الآداب الفرنسية» التى تصدر فى باريس، ولقد أحدث ظهور هذه الرواية دوياً هائلا فى الأوساط الأدبية واعتبرها بعض النقاد حدث الموسم الأدبى الماضى، وفيما يلى نص للحوار الذى دار بين المحرر الأدبى لمجلة «الآداب الفرنسية» وبين إلزا تريوليه حول روايتها الأخيرة «المستحيل الأكبر».

– ما هو مكان روايتك الأخيرة «المستحيل الأكبر» بالنسبة لبقية أعمالك السابقة؟

= «المستحيل الأكبر» ليست سيرة ذاتية بقدر ما هى صورة ذاتية، ففى أعمالى السابقة كنت أتخفى وراء كل الشخصيات وأؤدى كل الأدوار، أما فى «المستحيل الأكبر» فقد كنت أفكر أمام القارئ بصوت عال إن صح هذا التعبير.

– أهذا بالنسبة لك ككاتبة روائية؟

= ليس بالنسبة لى فقط، ولكنه أيضاً بالنسبة للزمن، إنه التغير سنة الفن وسنة الحياة.

– فى رواية «الجواد الأصهب» رسمت شخصيتك أما فى رواية «المستحيل الأكبر» فقد ظهرت بكليتك.. ظهرت كفكرة وككاتبة وظهرت أيضاً كامرأة، باختصار ظهر كل ما يتعلق بإلزا تريوليه... أليس كذلك؟

= فى «الجواد الأصهب» تحدثت عن عبء السنين كما عبرت عن استيائى من أخطار القنبلة الذرية وهذا ما دفعنى إلى كتابة رواية تجيء حرباً على كل حرب، أما فى «المستحيل الأكبر» فقد وليت وجهى ناحية أخرى فجاءت الرواية عبارة



عن تأملات ذاتية هذه التأملات هى حياتى الخاصة موضوعة فى أقوال ومعروضة فى كلمات ، تلك الكلمات المسكينة التى هى عدة كل كاتب ، وهى كل ما لديه من امكانيات يعبر بها عن أفكاره ومشاعره . لقد كنت أتكلم من أجل أن أسمع ، وكنت أكتب من أجل أن أرى .

– ما هى فكرة « المؤلفات المتجانسة » التى تحدث عنها البعض فى الأيام الأخيرة ؟

= إننا نحاول – أراجون وأنا – أن يضع كل منا مؤلفاً خاصاً وننشره فى مجلد واحد بحيث يكون هناك تجانس بين المؤلفين وإن اختلف نوع كل منهما كأن يكون هذا ديوان شعر وذاك قصة روائية وهذه الفكرة يطبقها غيرنا من الذين يمكن جمع انتاجهما الأدبى فى مجلد واحد .

– إذا ما قدر لك أن تقارنى بين روايتك الأخيرة وبين رواية « طاب مساؤك يا تيريز » مثلا أو بينها وبين أى من أعمالك الأولى فهل ترجعين ثراء عملك الأخير إلى تجربة الحياة أم إلى التمرس بعملك ككاتبة روائية ؟

= لعل الفرق يتضح أكثر إذا ما كانت المقارنة بين « الجواد الأصهب » وبين « المستحيل الأكبر » فقد كانت الأولى بمثابة الترجمة الكاملة لحياتى كانت سيرة حياة أما الأخيرة فقد وضعت فيها كل فنى ولذلك كانت صورة حياة .

– إذا رجعنا إلى « الأشباح المدججة بالسلاح » و « مشاهد الدمار » و « لقاء الغرباء » نجد أن كثيراً من المشكلات التى طرحت فيها جاءت مجتمعة وبصورة مكتملة فى « المستحيل الأكبر » فما تعليل هذه الظاهرة ؟

= لم أفعل أكثر من أنى أعدت طرح هذه المسائل ، فقد كانت كل على حدة بمثابة شعرة من شعرات الرأس لم يصففها الغد بطريقة مغايرة لتلك التى نراها اليوم ، فأنا أشك فى حاضرنا اليوم لأننى أعتقد فى مستقبل أفضل . . غداً أو بعد غد .

– أنت تراهنين على الغد .

= نعم . . أراهن على الغد ، فنحن اليوم غرباء لا يعرف أحدنا الآخر ، وكثيراً ما نفاجأ من الآخرين بسلوك مغاير تماماً لما كنا قد توقعناه فلا نصاب إلا بخيبة أمل يقصر عن وصفها التعبير .

– أعتقد أن « المستحيل الأكبر » ستساعد على إذابة سوء الفهم الذى ظل جاثماً على صدر « الواقعية » لأنك تتجنبين السير فى الاتجاه الواقعى كما يفهمه البعض وتنطلقين فى الاتجاه الصحيح الذى يدركه البعض الآخر ، وأقصد به الاتجاه الواقعى الذى يتخذ – كنقطة بداية – الواقع الحى الكامل ، البعيد كل البعد عن تدخل الكاتب مثله فى ذلك مثل القارئ تماماً اللهم فيما عدا الفن الروائى والأسلوب الشخصى وطريقة المعالجة والأداء .

= هذا صحيح إذا اعتبرنا حياة الكاتب واقعاً منفصلا عن قلمه كفنان .

– وهو صحيح أيضاً إذا التقط الكاتب موضوعه من الواقع ليعلو به على هذا الواقع فلا يصبح مجرد واقع وإنما يرتفع به فى مجال الفن محققاً سمواً يعادل به سمو الفن ذاته .

– وما رأيك عن الواقعية فى الفن ؟

= هناك كثيرون يفترضون أن الواقعية فى الفن عبارة عن جدار منيع يسجننا فى الحاضر ويقيدنا به وكأننا نعيش فى عالم ثابت لا يتغير ، مع أن العالم ليس كذلك أبداً ، فكل شىء يتحرك ، وكل شىء يتغير ، إن العالم يدور فى تغيرات علمية وسياسية وإنسانية . حتى الإنسان يتغير فى داخله ولا يظل واقفاً فى مكان واحد أو فى نقطة ثابتة . وعلى هذا كله فالحقيقة شىء متغير ، شىء متحرك ، شىء ديناميكى لهذا كان على الكاتب الروائى الجديد لكى يكون مخلصاً للعالم ، معبراً عن الإنسان ، أميناً على الحقيقة ، أن ينفذ من الجدار المنيع الذى فرضه علينا الواقعيون أو ما خيل لهم أنه . . . واقعية .

فتحى العشرى

فن الشاعر العظيم ت . س . إليوت :



إذا كان ت . س . إليوت قد ذاع صيته كأديب ناقد – فليس من شك فى أن تأثيره كان عظيماً على ميدان الشعر . فلقد أرتقى بالشعر واتخذ منه أداة ينشد بها مخاطبة العقل والعاطفة معاً . وتنزه عن الشعر الإنجليزى فى العصر الفيكتورى يوم كان لا هم له غير التحدث عن الملذات التافهة وغير إلهاب الخيال والحواس . كان الشعراء فى ذلك العصر دعاة أحلام وأوهام لا رسل أخلاق وآراء ، كانوا يحسنون التغنى والتمنى لا الاعراب عن مختلف التجارب ومعترك الأفكار ، وليس هناك شك فى أن بعض شعراء ذلك العصر قد بلغوا درجات عليا فى فنى الشعر والنثر أمثال روبرت براوننج وجيمس تومسون مؤلف كتاب « مدينة الليلة المريبة » وماتيو أرنولد الذى فاض شعره بالحزن والخيال . غير أن « إليوت » يقول لنا إنه فى الفترة السابقة مباشرة للحرب العالمية الأولى ، كان الطلبة فى هارفارد يقرءون شعر الشعراء الإنجليز الذين كانوا يعيشون فى القرن السابق وانتقلوا إلى العالم الآخر (وينبغى أخذ الكلمات بمعناها المجازى) وأنه كان يبحث فى ذاكرته عبثاً عن الشعراء الذين هم على قيد الحياة والذين ساهموا فى تعليمه فلا يهتدى إلى أحد (إذ أن الشاعر ييتس لم يكن قد اشتهر إلا عام ١٩١٧) .

لم يكن ما يصبو إليه إليوت إذن فى قرضه الشعر مجرد البحث عن الرونق والبديع وجمال اللفظ والتركيب وإنما كان يريد أن يعيد إلى الشعر قوة تأثيره حتى يصبح مرة ثانية وسيلة اتصال جد قوية بين الشاعر وقرائه إذ يعالج مواضيع جذرية ذات صلة بحاضره – إن لم يكن بضميره – فهو يحدثه حديثاً يستأثر بانتباهه فيزيد من تعمقه سواء أراد ذلك أم لم يرده .

وقد أجمع المعلقون على أسلوب ت . س . إليوت بأن لغة الشعر قد أصبح لها وظائف أخرى غير تلك التى اضطلعت بها إلى الآن . ويقول أحدهم وهو ف . ر . ليفيس أن ديوان شعره الذى جمع تحت اسم « قصائد » عام ١٩٠٩ – ١٩٢٥ « يمثل قطيعة تامة مع تقليد القرن التاسع عشر ويمثل فى الوقت نفسه بداية جديدة » . ومنذ ذلك الحين بدأت روابط جديدة تربط القصيدة بالقارئ ، روابط خصبة لأن الشاعر يطالب بشئ آخر غير مجرد القراءة السلبية التى لا يقصد منها غير المتعة العابرة ، إنه يطالب بمشاركة فعالة من عقل القارئ وحسه حتى يقوم بينهما حديث مشترك ، وهو حديث استفزازى لأن الشاعر يريد أن ينقل إلى القارئ شيئاً ليس بسيطاً ولا يمكن أن يفهم بغير جهد ولا توضحه الكلمات بغير عناء . وهذا لا يعنى أن إليوت كان شاعراً غامضاً لا يفهمه إلا طبقة معينة من الناس ولا يمكن أن يستفيد منها إلا من درسه وتعمق أصول شعره . كلا ! فالشعر قد عاد معه عملية ذهنية جادة مثلما كانت فى بعض الفترات القليلة فهو يقدم بدون أقنعة بيانية ساحرة ، ويجذب القارئ إليه بلغته القادرة على أن تعبر عن جميع جوانب الحضارة وأن تتكيف مع الانفعالات والأمانى والمخاوف التى تراود الرجل المعاصر دون أن تفقد مع ذلك الاتصال بالتراث الروحى الكبير الذى أستلهمت منه الحضارة الغربية جوهرها حتى الآن . وهذه اللغة متغيرة باستمرار لتتكيف مع التجربة اليومية التى تتحدث عنها والتى يمكن أن يقال عنها إنها تجربة واقعية لو لم تخضع لإغراء الرموز التى يستخدمها الشاعر عادة ، ولعبودية التشتت وسط القلق والتفاهات . هذا التشتت الذى كان وما يزال أحد العيوب الرئيسية فى هذه الحضارة .

ولعل الميزة التى يتسم به شعر إليوت هو دخوله فى شبه حديث مباشر مع قارئه. فهو لا يتخذه صديقاً وفياً يفضى إليه بمكنون نفسه كما كان يفعل لافورج أوفارلين وإنما يعتبره جليساً يتجاذب معه أطراف الحديث وينتظر منه أكثر من مجرد مجاراته وقراءته قراءة عابرة . كذلك امتازت لغة إليوت الشعرية بقدرة عجيبة على ربط الأحداث وتسلسلها وقد قيل إن إليوت أخذ أسلوبه هذا عن الرمزيين الفرنسيين وعلى رأسهم بودلير وجول لافورج كما أخذ عن التصويريين الأمريكيين . والواقع أن عمله وفق فى الجمع ما بين تراث الماضى الذى أطلق عليه اسم « التقليد » وتجربة الحاضر التى سماها الموهبة الفردية بحيث يبدو لنا بمثابة حصيلة مثالية لثقافة وحساسية هذا العصر .

مهرشان صابر

مأساة الملك كريستوف :

أثارت « مأساة الملك كريستوف » الاهتمام فى فينيسيا وبروكسل وسالزبورج وعرفت طريقها إلى النجاح . وفى باريس لم يكن مقدراً لهذه الرواية الفرنسية التى كتبها إيمى سيزار أن تمثل فى الأوديون إلا ثلاث ليال متوالية .

فى الليلة السابقة لبداية العرض لم يكن هناك ما يوحى أن هذه الرواية ستمثل وذلك لأسباب قانونية غامضة . . وكان ينبغى التدخل السريع لإزالة كل العقبات .

والمعروف أن الروايات الفرنسية الحديثة ذات المستوى الرفيع نادرة ، ويبرر هذا أن يتجرأ عشاق المسرح على بذل الاهتمامات الخاصة لكى لا يحرم الجمهور من إحدى هذه الروايات . ومن المؤسف أن الشروط المقيدة للحرية فى حالة هذه الرواية كانت أكثر مما يجب بالنسبة لعمل أدبى وتاريخى مهم أدى إلى اجتذاب الجمهور خلال ثلاثة أيام بلا انقطاع . أما فى الموسم القادم فسوف تتمكن هذه المأساة من الحصول على حق العرض فى فرنسا بطريقة مبتكرة . . وبروح جديدة ، والسبب أن إيمى سيزار ، مؤلف المسرحية كاتب متحمس مخلص لمبادئه منذ أن ظهرت روايته « الأسلحة الأعجوبة » منذ حوالى عشرين عاماً . وقد أتبعها بمؤلفات نادرة على مستوى عميق من الفكر .

وقد كتب جاك لومارشان عن هذه الرواية يقول : « إن مأساة الملك كريستوف قد كشفت عن مأساة شخصية وقديرة وقد اهتم مارتينيه عن وعى وإدراك بتأسيس الصداقة والاحترام المتبادل لمواطنيه ولفرنسا كلها . إن إيمى سيزار يمثل نقطة التقاء وتقابل ، هو كالبوتقة التى تنصهر فيها ثقافتنا وتصل إلى الشمول وإليه يرجع الفضل فى عرض المواقف المفجعة فى حياة الملك كريستوف . وهى رواية تاريخية كالمآسى التى كتبها شيكسبير : التاريخ فيها منظور إليه من خلال مزاج المؤلف .

ها هو الملك كريستوف الذى عاش منذ حوالى قرنين من الزمان . . وإذا كان إيمى سيزار قد اختار مغامرته بالذات ليقصها علينا فذلك لأنها تتخذ فى ذلك الوقت معنى جديداً وعميقاً لم يشعر به مؤرخو هذا الملك فقد استخلص الكاتب من حياة الملك المأساة التى عصفت بها . . كان كريستوف جندياً ، ولد فى هاييتى من أسرة كلها عبيد واشترك فى ثورة توسانت لوفرتور ضد الحكم الفرنسى ورقى إلى جنرال ثم نصب ملكاً فى عام ١٨١١ .

إن سنين حكمه لم تجعل منه ملكاً عظيماً وإن جعلت من ضميره على الأقل ساحة للقتال حيث تتصارع القوى التقليدية التى ورثها عن جنسه وتقاليده وحضارة أسياده القدماء مع مظاهر السطحية لحضارة حاول كريستوف ادخالها .

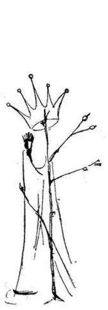
ولا يمكننا بالطبع إلا أن نضحك من هذا البلاط وهذا الإتيكيت المنقول بسذاجة إلى عاصمته فى يموناد عن بلاط نابليون وأصول الإتيكيت المتبعة فيه .

إن إيمى سيزار أبعد من أن يهمل هذه المظاهر الخلابة لشخصية الملك وما يحيط بها ، كريستوف يرتدى « الردنجوت الأخضر محاطاً بحاشيته ، وسيدات البلاط المطلوب منهن اتباع الأساليب الفرنسية الحديثة . . وليس أكثر سخرية من مشاهدة المارشالات والسيدات بدون تكليف وأخوات الإمبراطور وهن يثرن ضحك من ينظر إليهن . . وكلما بالغ كريستوف فى هذا التقليد السحرى لحضارة البيض كلما شعر أن آلهة جنسه الحقيقيين قد مسته بشىء من الجنون . .

ومصدر الجمال فى هذه المأساة هو المظهر القاسى لهذا التقابل . . والقدر المحتوم الذى يقود الملك كريستوف نحو نهايته كما فعل كل الملوك إنه ينحاز بطبيعة الحال إلى مواقف الجبن والخيانة والتنكر لكل من يحيطون به ، كما يحلو له أيضاً أن ينحاز لكل ما يجعله فى قرارة نفسه ينكر « البيض » . . لكل ما يدفعه إلى الخضوع لقوى جنسه وتقاليده .

إن إدراك هذا الفشل . . والصراع المتزايد حتى السخف ضد طبيعة الملك وحقيقته يجعلان من كريستوف أكثر من رمز للإنسان الممزق فى العصر الحديث .

سعاد عبد العزيز



لما كان يوم ١١ يوليو يوافق ذكرى الأستاذ الإمام محمد عبده ، فإنى أسهم بهذا الجهد الضئيل فى إحياء هذه الذكرى ، لمفكر كان له أثره الواضح على فكرنا المعاصر ، وعلى مفكرينا المعاصرين أمثال أحمد لطفى السيد ، وفريد وجدى ، وعباس العقاد ، وطه حسين ، وأحمد أمين وغيرهم .

والنظرة التى أتناول بها عرضى للأستاذ الإمام ، أستمدها من بحث الأستاذ الدكتور زكى نجيب محمود الذى جعل عنوانه « بأى فلسفة نسير ؟ » ؛ فقد أعطانا إطاراً كلياً ، أو منهجاً فلسفياً ، يمكن استخدامه فيما نريد استخلاصه من حقائق ، أو تدخل فيه ما نشاء من أفكار ، أو نطبقه فى ميادين مختلفة .

وقد أبان سيادة الدكتور عن خطوات ثلاث يخطوها الإنسان فرداً أو جماعة ، فيكون نصيبه من النضج والوعى بمقدار ما خطا . فى الأولى ينصرف إلى مشاكله اليومية ، وتدبير أمور حياته العملية ، ولا يصل إلى الفكرة الكامنة وراء عمله ، بل يجهل أن وراء عمله فكرة .

وفى الثانية يستخرج ماثوى فى أوجه حياته العملية من أفكار ومبادئ يقيمها فى عالم وحدها هو عالم العلوم . وفى الثالثة يتناول تلك العلوم ليستخرج من مبادئها وقوانينها مبادئ أعم وقوانين أشمل فيصل إلى مرحلة الفلسفة . وفى هذه الخطوة التى بغيرها لا يكتمل النضج نعود إلى أعمالنا الأولى وقد عرفنا أسرارها فنقتدر على إمساك الزمام وتوجيه تيار الحياة العملية إلى حيث شئنا .

وإذا كانت الأقلام التى تناولت سيرة الأستاذ الإمام محمد عبده بالعرض والتحليل ، قد تباينت فى طريقة معالجتها لسيرته ، وتأويلها لأفكاره ، فإن المنهج الملائم — فى رأيى — لدراسة فكره وعمله ، هو متابعة مسيرته فى الحياة وهو يخطو فيها هذه الخطوات الثلاث التى أشرنا إليها آنفاً .

وإذا كنا نرى فى سقراط وهو يمارس حواره الفلسفى فى السوق ، وحوانيت الصناع والملاعب الرياضية وغيرها فى طرقات أثينا ، سيراً على هدى هذه الخطوات حيث الرجوع إلى المبدأ الأول الذى يكون كامناً وراء المواقف الجزئية ليزيل ما يحيط بها من تفصيلات ، فيبرز ما هو دفين فيها من مبادئ وأفكار ، متفلسفاً يتبع منهج الفكر الفلسفى ؛ فإن الأستاذ محمد عبده جدير بأن نتناوله من خلال هذا المنهج فى التفكير ، لنجعله مسباراً نتغلغل به فى أفكاره وآرائه .

فقد خاض غمار الحياة ، ولم يطلب العزلة الفكرية لينطوى على ذاته ، وينسج خيوط مذهب فلسفى مغلق بعيداً عن الواقع ، بل كان يدعو إلى أن نتدبر بالفكر تقاليدنا وموروثاتنا ، لنقف منها موقف الرفض أو القبول . إذ هو فى الحق لم يكن فيلسوفاً بقدر ما كان متفلسفاً . لم يعمد إلى قوالب فكرية خاوية يصب فيها نظرياته ، بل حض على الفكر الحى الشخصى ، لا الفكر « الميت » و « المحنط » المحفوظ فى تصورات ومجردات فارغة . ذلك أنه ليس بالفيلسوف الذى يقيم فلسفة أساسها « قوقعة » نفسه بعيداً عن الناس ، فى « برج عاجى » ليشيد فلسفة صورية محضة تترفع عن التجربة . ولا أن ينشىء ميتافيزيقا منطوية على نفسها ، بل كان يجد واقع الحياة مصدراً للفلسفة .

فالتفكير الفلسفى عنده لا يعيش بمنأى عن الواقع ليكون نظرياً تأملياً ، بل فلسفة قوامها الجهد الفكرى الموصول لينفذ إلى حقيقة الحياة فى واقعها ، فكل ما يتعلق بوجود الأشياء وحياة الإنسان ينبغى أن تكون بيننا وبينه علاقة من الألفة والاتصال الحى غير المنقطع .

ومن هنا كانت معايشته للواقع ثم مفارقته له متأملا فى سلوك الناس وأسلوبهم فى الحياة اليومية ليصل إلى المبادئ الكامنة وراء هذا كله ثم يربطها بالمبادئ الكلية الشاملة ليعود إلى الواقع فيعدل منه ، ويحور فيه ، ويوجهه حيثما شاء ، ومن ثم كان متفلسفاً مصلحاً سعى نحو تغيير المجتمع . وقد عاش حياة خصبة حاول خلالها أن يؤثر فى الواقع الذى يحيط به ، منصرفاً عن الجدل المجرد العقيم ، إلى مختلف وجوه النشاط الاجتماعى والأخلاق والدينى والسياسى ، التى يتصل الإنسان عن طريقها بحقائق الحياة اتصالا مباشراً .

فقد ولد عام ١٨٤٩ بقرية « محلة نصر » ثم التحق « بالجامع الأحمدى » فى طنطا ، و « بالجامع الأزهر » عام ١٨٦١ والتقى بأستاذه جمال الدين الأفغانى الذى



تأثر به تأثراً كبيراً ، ثم حصل على العالمية عام ١٨٧٧ ، وتعددت أوجه الحياة التى شارك فيها ، فحرر فى « الوقائع المصرية » ونشر دعوته فى «العروة الوثقى» واشتغل بالقضاء فى المحاكم ، وعلم فى الأزهر ، وأصدر الفتاوى ، وأشرف على الجمعية الخيرية الإسلامية ، وراسل علماء المسلمين ، وصادق رجال الفكر والسياسة فى الغرب إبان رحلته إلى فرنسا وإلى انجلترا . وكان خلال سياحاته التى كانت تجدد نفسه ، ونشأته فى الريف ، وتوليه المناصب ، يواجه الواقع ، وينغمس فى الحياة ليستخرج المبادئ والأفكار الكامنة وراء الأفعال ليكشف عن علة التأخر الذى أصاب العالم الإسلامى فى ذلك الحين ، ويحاول أن يجد العلاج لكافة أمراض النفوس التى سببت التخلف والتقهقر . فكان يعمد إلى نقد مباشر للأفكار والمعتقدات والأنظمة التقليدية العتيقة . وأخذ يهاجم كل ما يتنافى مع الصواب من أخلاق وعادات شائعة سواء بين عامة الناس ، أو بين علماء العصر . فقد وجه النقد إلى المشتغلين بالعلم فى عصره الذين كانت تعوزهم روح النقد والتمحيص بعد أن تمكنت من أكثرهم الخرافات والضلالات والأوهام . ونقد التعلم فى الأزهر حيث غلب على مواده الاهتمام بالقشور دون اللباب ، والعكوف فى غير طائل على وضع الحواشى على شرح النصوص العتيقة .. ورأى أن قصور المسلمين عن إدراك المعانى السامية التى نص عليها القرآن الكريم ، وجمودهم ، قد عاقهم عن التقدم ، لا سيما وأنه قد شاع بين العامة تفسير خاطئ « للقضاء والقدر » و « التوكل » ، فركنوا إلى التواكل والتراخى والكسل ، وتخلفوا عن العمل ، واستناموا للحوادث تدفعهم حيثما تهب ريحها . فغاص اليأس فى أعماق النفوس ، واستبدت عوامل التثبيط بالهمم فتقاعست عن النهوض بالبلاد .

وهكذا نرى الأستاذ الإمام قد سار إلى الواقع يستخلص منه المبادئ الكامنة فيه ، ليشخص الداء ، ويرشد إلى الدواء ، ليتقدم المجتمع فى ثلاث اتجاهات هى العلم والتربية والأخلاق .

ومن هنا فإنه قد مارس الحياة على مستوياتها الثلاثة من مطالب الحياة العملية ومشاغلها اليومية إلى المستوى الثانى الذى يستخرج فيه الأفكار والمبادئ المنبثة وراء سلوك الفرد فى دنيا العمل إلى المستوى الثالث الذى يربط المبادئ والقوانين بمبادئ وقوانين أعم منها وأشمل ، ليعود إلى الواقع فيملى عليه إرادته ، ويطوعه لمشيئته .

وفى ١١ يوليو عام ١٩٠٥ توفى الأستاذ الإمام محمد عبده بعد أن عاش حياته نصيراً للحق ، ساعياً للخير .

على بركات

شحاذ نجيب محفوظ

ماذا جرى لعمر الحمزاوى ؟

هذا هو السؤال الذى لا بد من طرحه طوال مطالعتنا لقصة نجيب محفوظ الأخيرة التى سماها « الشحاذ » . فالقصة تطالعنا والرجل فى حالة مرضية غريبة ، إنه مريض وغير مريض ، فهو يشكو نوعاً من التخمة التى تصيب الأثرياء من الناس حينما يصلون إلى درجة تقعدهم عن كل حركة ، فكل شيء فى متناول أيديهم ، لكن هذا الشيء الذى يبدو عادياً بالنسبة لهؤلاء الرجال سرعان ما ينقلب مشكلة مويصة تؤرق عمر الحمزاوى وتزلزل كيانه وتزلزل مع كيانه كيان أسرة كانت سعيدة فى يوم من الأيام . فمشكلة عمر الحمزاوى ليست مشكلة ثراء بقدر ما هى أزمة يمر بها رجل كانت لديه فيما مضى مبادئ وها هو الآن يتخلى عنها ليساير مع الحياة ويسارها . . لقد تزوج وأنجب وأصبحت لديه أسرة .

كان عمر اشتراكياً فى وقت لم يكن المجتمع فيه مهيأ لتقبل أى فكرة تقدمية ، فكان عليه أحد أمرين . . إما أن يعيش فى سراديب مغلقة ، ينقض لحظة ثم يعود إلى جحره بعيداً عن الأنظار ، وإما أن

يتكيف مع المجتمع يسايره ويسير معه فيكسب حياته وإن خسر مبادئه ؛ الطريق الأول أصعب الطريقين لأنه يحتاج إلى نوع خاص من الرجال ، ذلك النوع الذى يقبل على العمل حتى التضحية كما فعل صديقه عثمان خليل الذى انتهى إلى السجن عشرين عاماً خرج بعدها ليبدأ حياته فى الوقت الذى كان فيه عمر يصفى حياته ، أما الطريق الثانى فهو الأيسر لأنه الطريق الذى لا يكلف كثيراً ومع ذلك يضمن للفرد حياة سعيدة داخل أسرة سعيدة ، إنه الطريق الذى اختاره عمر ومضى فيه حتى أصبح من وجهة نظر المجتمع .. رجلا ناجحاً فى عمله موفقاً فى حياته الزوجية والعائلية . وكيف لا وهو يمتلك ثلاث عمارات بخلاف الأموال السائلة والمكتب الكبير . وكان يمكن أن تمضى حياته هكذا حتى النهاية .. رجل أعمال ناجح .. زوج مثالى .. أب سعيد ، ولكن ماضيه الذى تخلى عنه تماماً يعود إليه مرة أخرى ليضغط على حاضره ، ويظل يضغط ويضغط حتى يؤرقه ويصيبه بهذا الداء الغريب الغامض الذى أثناه عن عمله وعن بيته بل وعن حياته كلها . هذا الداء الذى جعله يسائل نفسه ذلك السؤال الكبير ... من أنا ؟ ولماذا أعيش ؟ من أكون ؟ وما هو الغرض من كونى هذا ؟ إنه مرة أخرى الإنسان .. ذلك المخلوق الذى لا يكف عن التساؤل عن معنى وجوده والغرض من حياته . وعمر كفرد من أفراد الإنسان كان يمكنه أن يجعل لحياته غرضاً ومعنى لو أنه لم يكن ذات يوم صاحب فكرة ثم اضطر إلى التخلى عنها ..

والآن ، ما العمل ؟ الطبيب نصحه بأن يركن إلى إجازة طويلة ، ونصحه أيضاً بأن يلتزم رياضة كالمشى ينتقص بها وزنه وماذا كانت لا شىء .. لا شىء على الإطلاق ، المشكلة لا زالت قائمة ، وصاحبنا لا يزال عاجزاً عن أن يضع لها حلا أو حداً ، والمشكلة فى حقيقتها ليست مشكلة رجل بورجوازى بقدر ما هى مشكلة طبقة ، مشكلة روح ، مشكلة حياة . وهنا يكمن السبب الحقيقى فى مرضه أو على الأصح فى مشكلته ، وتفشل كل المحاولات التى تبذلها الزوجـة الوفية والإبنة الشاعرة فى التخفيف من عبء هذا الشىء الثقيل الذى يجثم على صدره ، وأخيراً لا يجد المأزوم إلا الرحلة التى يقوم بها كل من ضاق بالحياة وبنفسه وبالعالم من حوله .. المرأة هى الخلاص ، وهى الشىء الذى يفرغ فيه مشكلاته ، ويلقى عليه أحماله وأثقاله بعد السفر الطويل .

وهكذا بدأ عمر يتردد على الملاهى الليلية يلتقى فيها بالمرأة .. أى امرأة وكل امرأة .. مارجريت ، وردة ، منى ، وأخرى ، وأخرى دون أن تكون هناك أخيرة ؛ « كلما رأيتك كثيراً ازددت شهوة .. وكلما ازدادت شهوتى زاد لهيبى » . ولكن المرأة إذا أخذت على أنها امرأة لم تكن حلا بل تصبح مشكلة ، إن المرأة تكون حلا إذا كانت غاية فإن كانت وسيلة لتحقيق غاية ضاعت الغاية وعجزت الوسيلة وهكذا وصلت مأساة عمر إلى قمتها ، فشلت كل المحاولات وعجزت كل الأساليب ، إذن فليترك كل شىء مولياً ظهره للعالم ، وليكف عن عمل أى شىء وبذل أية محاولة معلناً أنه قد انتهى ، وهنا تظهر المفاجأة الغريبة والمفارقة الأكثر غرابة ، إن عمر الذى ظل طوال حياته يعمل من أجل أن يجمع الثروة والشهرة والسعادة يتخلى عن هذا كله لعثمان الذى خرج بعد عشرين عاماً إلى الحياة ، خرج من السجن نظيفاً كما دخله نظيفاً ، لقد انتهى عصر عمر ليبدأ عصر عثمان ، انتهى العصر الذى يفقد الإنسان فيه مبادئه من أجل مسايرة الحياة وجاء العصر الذى يتشبث فيه الإنسان بالمبادئ لكى يسير هو الحياة ، جاء العصر الذى تحتاج فيه الحياة إلى المبادئ وإن ظلت تنتظر عشرين عاماً .

تلك هى مشكلة الشحاذ ، وذلك هو شحاذ نجيب محفوظ ، نموذج آخر من نماذج الضياع واللاانتماء التى قدمها لنا نجيب محفوظ فى أعماله الأخيرة ، فعلى الرغم من اختلاف الأردية التى يرتديها كل بطل من أبطاله ، وعلى الرغم من اختلاف الموقف والمستوى الذى يوجد فيه هؤلاء الأبطال إلا أنهم جميعاً متشابهون فى الجوهر وإن اختلفوا فى المظهر ... فسعيد مهران هو عيسى الدباغ وهو سيد سيد الرحيمى وهو أخيراً عمر الحمزاوى .

عبد البديع عبدالله

